

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**

**Katedra divadelní vědy**

Diplomová práce

Markéta Nachlingerová

**Jan Borna a poetika jeho divadla pro děti**

**Jan Borna and Poetics of his Theatre for Children**

Praha 2011

Vedoucí diplomové práce:

Prof. PhDr. Vladimír Just CSc.

Poděkování:

*Děkuji panu profesorovi Vladimíru Justovi za vedení diplomové práce, paní Renatě Leškové za trpělivou pomoc, Janu Bornovi za vstřícnost a celé své rodině za podporu.*

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 20.7. 2011*

*Markéta Nachlingerová*

**Abstrakt:**

Diplomová práce se věnuje českému divadelnímu režisérovi Janu Bornovi a linii jeho divadelní práce, která je určena dětem. Na základě analýzy vybraných inscenací se snaží postihnout jeho režijní metodu, fenomén rodinného divadla, popsat způsob komunikace s dětskými diváky, a získat tak ucelený obraz poetiky Bornovy divadelní tvorby pro děti.

**Klíčová slova:**

Jan Borna, divadelní režisér, divadlo pro děti, fenomén rodinného divadla

**Abstract:**

The thesis is focused on a Czech theatre director Jan Borna and a part of his work dedicated to children. Based on an analysis of a choice of staged plays, director's method description, definition of a family theatre phenomenon and way of communication with children audience, the thesis tries to bring a complete picture of a poetics of Borna's theatre for children spectators.

**Key words:**

Jan Borna, theatre director, theatre for children, phenomenon of a family theatre

Motto:

*„Nikde jinde jsem neměl intenzivnější pocit, že tu nejsem jen jako dospělý doprovod, a tedy, že výraz rodinné představení není prázdný pojem. Jinak řečeno, Bornovy inscenace jsou jediným divadlem pro děti, kam se dá v nejhorším chodit i bez dětí.“*

Richard Erml, Reflex (2006)

## OBSAH

<b>1. Úvod .....</b>	<b>7</b>
1.1. Osobnost Jana Borny a motivace pro volbu tématu práce.....	7
1.2. Téma práce a její metodologie .....	7
1.3. Průzkum literatury k tématu a zhodnocení jejího současného stavu.....	8
<b>2. Divadelní tvorba pro děti v České republice.....</b>	<b>11</b>
2.1. Přehled odborných periodik, která reflektují divadelní tvorbu pro děti.....	13
2.2. Organizace podporující divadlo pro děti .....	14
2.3. Profesionální divadla a divadelní festivaly určené dětským divákům .....	15
2.4. Teoretikové divadla pro děti .....	16
2.5. Amatérské divadlo pro děti .....	20
<b>3. Dosavadní tvůrčí činnost Jana Borny.....</b>	<b>22</b>
3.1. Profesionální životopis.....	22
3.2. Odborná ocenění Bornovy tvorby.....	27
3.3. Důležitá setkání s tvůrčími osobnostmi .....	28
<b>4. Poetika Bornova divadla pro děti .....</b>	<b>30</b>
4.1. Analýzy vybraných inscenací .....	30
4.1.1. Hry pro děti a s dětmi .....	30
4.1.2. Zpívej, klaune... ..	35
4.1.3. To je nápad! .....	41
4.1.4. Kráska a zvíře .....	46
4.1.5. Kdyby prase mělo křídla.....	52
4.1.6. Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka.....	59
4.1.7. Myška z břicha .....	69
4.2. Zobecnění režijních metod Jana Borny v divadelní tvorbě pro děti .....	78
4.2.1. Dramaturgie a hledání tématu.....	78
4.2.2. Geneze inscenačního tvaru .....	80
4.2.3. Hledání formy .....	81
4.2.4. (Spolu)práce s hercem a kolektivní tvorba .....	84
4.2.5. Komunikace s dětským i dospělým publikem a fenomén rodinného divadla .....	86
4.2.6. Kategorizace Bornovy tvorby pro děti.....	88
<b>5. Závěr.....</b>	<b>90</b>
<b>6. Použitá literatura a prameny .....</b>	<b>91</b>
6.1. Článeková bibliografie.....	91
6.2. Literatura .....	97
6.3. Prameny .....	99
6.4. Internetové odkazy .....	100
6.5. Hudebniny.....	100
<b>7. Přílohy .....</b>	<b>Error! Bookmark not defined.</b>

## **1. Úvod**

### **1.1. Osobnost Jana Borna a motivace pro volbu tématu práce**

Režisér Jan Borna působí v profesionálním českém divadle již více než 25 let. Počátky jeho divadelní práce souvisí úzce se studentskými amatérskými aktivitami a intenzivním zájmem o Nedivadlo Ivana Vyskočila, výrazný vliv na utváření jeho divadelního názoru mělo spoluzaložení improvizčního souboru Vizita, několikaleté působení v prostějovském, později brněnském HaDivadle, angažmá v legendárním královéhradeckém Divadle DRAK, spoluúčast na pozoruhodné éře nově vzniklého Dejvického divadla v 90. letech a chronologicky poslední tvůrčí práce v Divadle v Dlouhé.

Pozornost této práce se však koncentruje na linii Bornovy tvorby určenou pro děti. Ačkoliv Jan Borna nebyl, není a nebude výhradně režisérem divadla pro děti a v jeho tvorbě reprezentují inscenace pro dětského diváka výraznou menšinu, čítající třináct titulů, stal se uznávanou osobností současného divadla pro děti u nás. To dokazuje neměnně vysoké odborné hodnocení jeho tvorby, stejně tak jako intenzivní zájem o ni ze strany veřejnosti a vysoký počet repríz Bornových inscenací. Borna s osobitou divadelností přesahuje žánr činoherního divadla směrem k divadlu loutkovému, kabaretu, revue, muzikálu, improvizaci a domluvené otevřené hře. Jeho režijní práce se pevně opírá o jeho dramaturgický cit, otevřený přístup k předloze, schopnost na vysoké úrovni dramatizovat původně nedivadelní texty a adaptovat je pro jeviště. Autorský charakter tvorby však nikdy nestojí uzavřen vůči realizačnímu týmu spolutvůrců včetně herců, důležitou součástí jeho práce je kolektivní přístup.

### **1.2. Téma práce a její metodologie**

Tématem této práce by měla být analýza tvůrčích postupů na základě rozborů sedmi stěžejních inscenací pro děti, které za svou profesionální kariéru Jan Borna uvedl. Motivací pro volbu tématu se pro mě stala hlavně absence ucelené odborné reflexe Bornovy tvorby jako celku i dílčí linie této tvorby určené dětem a přesvědčení o její vysoké, doposud komplexně nezhodnocené kvalitě.

Vzhledem ke specifčnosti divadla pro děti na poli profesionální i amatérské tvorby považuji za důležitý určitý vhled do jeho současné i minulé problematiky. Neopominutelnou skutečností je slabý zájem o tento obor ze strany teatrologů a recenzentů. Divadlo pro děti nebylo u nás nikdy soustavně reflektováno jako plnohodnotná součást divadelního umění.

Toto tvrzení zčásti oslabuje tradiční zájem o loutkářské umění, určené převážně dětem, které má v porovnání s činoherním divadlem pro děti pevnější základnu teoretiků i tvůrců. Proto zde uvádím odborný tisk, který se divadlu pro děti, byť většinou okrajově, věnuje. Další přehledový materiál v této práci uvádí organizace zaměřené na divadlo pro děti, současný stav tuzemských divadel aktivně hrajících pro děti, festivaly, přehlídky a v neposlední řadě i krátké profily důležitých teoretiků divadla pro děti, kteří se však z větší části specializují spíše na výchovnou dramaturgii. V rámci přehledu nelze vynechat amatérské divadlo, na jehož poli probíhal a stále, ačkoliv v menší míře, probíhá, soustavný výzkum divadla pro děti, dětských diváků a dramaturgii pro děti. To umožňuje pravidelné pořádání amatérských oborových přehlídek a hlavně nepřítomnost institucionálního časového a produkčního nátlaku, jak je tomu v divadlech profesionálních.

V úvodu jsem charakterizovala tvorbu pro děti u Jana Borny jako minoritní linii jeho práce. V třetí části studie se proto věnuji profesnímu životopisu Borny, včetně podrobnějšího vhledu do důležité fáze neprofesionální, jeho stáží v brněnském HaDivadle, přehledu inscenační tvorby pro dospělé, ale i osobnostem, profesním setkáním a událostem, které významně ovlivnily jeho divadelní a umělecký názor i vnímání.

Kritériem pro výběr studovaných inscenací se stalo především jejich určení pro diváckou skupinu nejmenších dětí, která počíná u dětí předškolního věku od čtyř let. Pozdější Bornovy inscenace, určené této divácké kategorii, rozšiřují své zacílení i na rodiče, s čímž je spojen fenomén rodinného divadla, dozrálý převážně na půdě Divadla v Dlouhé zhruba v posledních deseti letech. Výjimku v rámci tohoto kritéria tvoří pouze *Kráska a zvíře*, uvedená v Divadle DRAK, určená dětem školního věku, o kterou se zajímám jako o jedinou převážně loutkovou inscenaci, kterou Borna realizoval. Detailní analýza z hlediska režijních metod a inscenačních postupů včetně všech složek inscenace vyúsťuje v jejich souhrnnou charakteristiku a popis specifik, díky kterým lze zhodnotit přínos Jana Borny pro divadlo určené dětem.

### **1.3. Průzkum literatury k tématu a zhodnocení jejího současného stavu**

Zásadním poznatkem z průzkumu dostupné literatury k tématu a zároveň jednou z motivací pro tuto práci se stala skutečnost, že až na drobné výjimky neexistuje ucelená práce reflektující z jakéhokoliv hlediska tvorbu Jana Borny. Zmíněnými výjimkami jsou články v časopise Svět a divadlo, zhodnocující Bornovy poslední inscenace v Divadle



v Dlouhé<sup>1</sup>, diplomové práce<sup>2</sup> (např. Alžběty Kostrhunové<sup>3</sup>, která se zabývá pouze třemi z kontextu vytrženými inscenacemi z Divadla v Dlouhé) a občasné rozsáhlejší články (tzv. maxirecenze) ve čtvrtletníku Divadlo pro děti.

Vedle nich stojí ohromné množství kratších článků, recenzí, notic z tisku jak nedivadelního, tak odborného, ale i elektronické materiály. Důležitým pramenem jsou také celkem početné kratší i rozsáhlejší rozhovory s Janem Bornou, většinou však spíše populárního charakteru. Do této skupiny patří rovněž rozhovory se spolutvůrci či herci diskutovaných inscenací.

Literatura k tématu divadla pro děti u nás v podstatě chybí. Lépe je na tom výchovná dramatika se svými metodologickými příručkami, vysokoškolskými skripty, přehledy kvalitních dramatických textů vhodných pro inscenování, jenž jsou ovšem většinou určeny pro dětské (myšleno hrané dětmi) či loutkové divadlo. V tomto ohledu se lze opřít snad jen o kratičké publikace Aleny Urbanové (*Mýtus divadla pro děti*, *Popelka divadla pro děti*) a Luďka Richtera (*O divadle (nejen) pro děti*). Dějiny tohoto oboru u nás ve stručnosti zpracovala Eva Machková v rámci *Dějin českého divadla I-IV*, na poli divadla amatérského pak opět Alena Urbanová v *Cestách amatérského divadla*.

Protože se jedná o téma doposud systematicky nezdokumentované, bylo třeba pracovat i s archivy jednotlivých divadel, ve kterých se inscenace uváděly. To se týká hlavně Divadla DRAK, Dejvického divadla a Divadla v Dlouhé. K orientaci pomohly i almanachy, ročenky a publikace vydávané k jubilejním výročím existence divadel. Jejich prostřednictvím jsem získala i fotodokumentaci, programy, plakáty, videozáznamy, popř. DVD záznamy starších inscenací, pokud jimi nedisponoval soukromý archiv Jana Borny. Záznamy inscenací jako základní materiál pro studium se pro mne staly nejdůležitějším materiálem.

Vzhledem k tomu, že Borna nepracuje s metodou režijní knihy, do které by si vpisoval plán inscenace či poznámky, nemělo pátrání po takovém materiálu smysl. Kromě toho u vzniku několika inscenací nestál ani ucelený divadelní text, nýbrž pouze námět, inspirativní návrh děje, písničky apod. Navíc od určité doby si Jan Borna poznámky nepsal vůbec, protože mu to znemožňovala jeho zdravotní indispozice. Mnohem větší význam měly

---

<sup>1</sup> KRÁL, Karel. Kýč a umění. *Svět a divadlo* 7, 1996, č. 1, s. 28-43.

<sup>2</sup> Další dvě diplomové práce, které se týkají tvorby Jana Borny a obě reflektují tvorbu Dejvického divadla jsou uvedeny mezi použitými prameny této práce.

<sup>3</sup> KOSTRHUNOVÁ, Alžběta. *Divadlo v Dlouhé dětem*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra výchovné dramatiky, 2008.

pro mne rozhovory přímo s Janem Bornou a zúčastněnými spolupracovníky. U těchto zdrojů jsem se snažila o jejich objektivní zhodnocení.

## **2. Divadelní tvorba pro děti v České republice**

Položíme-li si otázku, proč vlastně existuje obor divadla pro děti, musíme se nutně nejdříve zamyslet nad tím, v jakém ohledu může být divadlo dítěti prospěšné. Budeme uvažovat o dítěti jako o nezkušeném a novém členovi tohoto světa, do nějž se musí integrovat. Dítě od počátku své přítomnosti mezi námi hledá soulad mezi sebou samým a světem, svoji totožnost v něm, snaží se orientovat ve spleti vztahů k věcem, lidem, skutečností, událostem, které se kolem něj dějí, „*a tak se postupně stávat z pasivní a podvědomé součásti společenské reality součástí aktivní a vědomou.*“<sup>4</sup> A divadlo může dítěti ulehčit orientaci a hodnocení světa kolem něj. Disponuje totiž mnoha výhodami: může pracovat s rozumem i citem zároveň, koná se tady a teď, čímž zprostředkovává možnost navázání kontaktu, může komunikovat mnoha vyjadřovacími prostředky, které působí na více smyslů najednou, má výhodu v živém herci, schopném navázat kontakt. Těmito prostředky se může v ideálním případě divadlo pro děti pokoušet chaos našeho světa uspořádat, přehrát, zpřehlednit a napomoci mu porozumět.

Divadlo pro děti jako obor umění má ovšem velmi nepříznivý poměr kvalitní tvorby vůči pokleslému řemeslnému eklekticismu. To je způsobeno několika faktory. Na základě podceňování dítěte jako bytosti neschopné vnímat umění a kriticky o něm uvažovat vzniklo přesvědčení, že představení pro děti musí být polopatické, kýčovité, hodně barevné, schematické a nenáročné. To vše ospravedlněno tím, že jinak by to děti nepochopily. Převládá názor, že divadlo pro děti nemusí podléhat estetickým nárokům, čímž byl celý tento obor odsunut daleko za obzor zájmu odborné kritiky a teorie. Prvořadou funkcí divadla pro děti se stala pouze funkce didaktická, obor rezignoval na vícevrstevný obsah. Alena Urbanová nazývá souhrn těchto bezděčně, podvědomě a automaticky působících názorů na divadlo pro děti „*mýtem specifiky*“<sup>5</sup> a přidává k němu ještě jeden závažnější fakt, který se týká nedostatku kvalitních textů a dramaturgické nezodpovědnosti. Zde tkví problém v přesvědčení, že dítěti musíme předkládat pouze pestrý děj plný nečekaných zvratů a příběh je stěžejním prvkem divadelního tvaru. Místo toho, aby si téma hledalo skrze příběh cestu k adresátovi, ambice sdělení končí u popisného vyprávění příběhu a často zapomene na působivé divadelní prostředky: reálnou spoluúčast na situaci, která před našima očima vzniká a vyvíjí se.

---

<sup>4</sup> URBANOVÁ, Alena. *Mýtus divadla pro děti*. Praha, Artama, 1993, s. 2.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 5.

Naopak dvě základní specifika, na která by se divadlo pro děti mělo soustředit a vycházet z nich, nebývají vždy organickou součástí inscenace. Jsou jimi hra, hravost, tvorba a vnímání metafor. Důsledná cesta ke spontánní hravosti, ke hře jako projevu vnitřní otevřenosti, při zachování určitých předem daných pravidel integruje do společné situace tvůrce a diváky. To je jeden ze zásadních momentů nejen divadla pro děti, ale divadla obecně, který by měl být akcentován, poněvadž ostatní druhy umění jej v takové míře neumožňují. Co se týče metaforického vyjadřování v divadle pro děti, vycházím z úvahy Miroslava Klímy: „*Jestliže nás svět stále více obklopuje realitou přímého přenosu, k němuž už není vůbec nutné a dokonce není ani žádoucí přidávat jakékoli metaforické, opisné domýšlení a dotváření, může tento objektivní fakt mít vliv na to, že na jedné straně ztrácíme schopnost metaforicky vnímat a následně také metaforicky vytvářet. ... Zdá se, že jedním z úkolů a problémů moderního divadla pro děti a mladé diváky je tvorba a plnohodnotné uplatňování jevištních metafor, které způsobují vnímatelovu imaginaci a teprve posléze útočí na jeho racionální spoluúčast.*“<sup>6</sup>

Není třeba přeceňovat význam divadla na zdravý duševní vývoj dítěte. Špatným divadlem však děti okrádáme o hlubší, vzrušivější a zapamatovatelnější zážitek, o estetickou libost, o dotek krásy, o katarzi, a to nejen pro přítomnou chvíli, ale i do budoucna. „*Divadlo je totiž jeden z nejpřístupnějších mostů, po němž se lze dostat do krajiny umění vůbec.*“<sup>7</sup>

Dalším problémem divadla pro děti je skutečnost, že nevytváří literaturu a nereflktuje sebe samo. Už předválečná avantgarda, která v oblasti divadla pro děti dosáhla vyšší umělecké kvality i pozornosti (především Miroslav Jareš, Míla Mellanová, Václav Vaňátko, Miroslav Dismán) po sobě nezanechala žádnou literaturu či dramaturgický materiál, na nějž by se dalo navázat. Autorské alternativní divadlo současnosti, které se snaží o progresivní posun v divadle pro děti, se potýká s podobným problémem. Tento jev ostatně panuje i v divadle pro dospělé. V dnešní době režiséři zpravidla nepropojují tvůrčí práci s teoretickou, neprovádějí sebereflexi, neanalyzují tvůrčí postupy, nepíší manifesty. Současně s tím ani odborná veřejnost nejeví o divadlo pro děti souvislý zájem. Do odborné reflexe nelze zahrnout publicistické články v podobě pozvánek pro rodiče s dětmi, tipů na víkend apod. Rozsáhlejší články, kvalitní recenze či studie jsou spíše výjimkou.

---

<sup>6</sup> KLÍMA, Miroslav. Postavení divadla pro mladé publikum ve vyšším a vysokoškolském vzdělání v Čechách (předneseno v rámci Pražského Quadriennale, semináře ASSITEJ v r. 1999), URL <<http://host.divadlo.cz/art/clanek-tisk.asp?id=5107>>.

<sup>7</sup> URBANOVÁ, Alena. *Mýtus divadla pro děti*. Praha, Artama, 1993, s. 9.

## 2.1. Přehled odborných periodik, která reflektují divadelní tvorbu pro děti

**Tvořivá dramatika** – vychází od roku 1990 z iniciativy Sdružení pro tvořivou dramaturgii. Periodicita tohoto jediného odborného časopisu, zaměřeného na všechny oblasti dramatické výchovy, je tři vydání za rok. Zároveň je také vedle bulletinu Ladění, který vydává Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, jediným periodikem, které se soustavně věnuje literatuře pro děti a mládež.

**Divadlo pro děti** – vychází od roku 1994 jako ČTVRTletník vždy k prvému dni každého ročního období (-jarník, -letník, -podzimník, -zimník). Každé číslo má své téma s více příspěvky a tzv. mini, midi a maxirecenze, pokoušející se zahrnout co nejširší okruh divadelní tvorby pro děti - dobré i špatné, loutkářské i neloutkářské, tradiční i netradiční, dospělých i dětí, profesionální i amatérské. Kromě divadla upozorňuje čtenáře i na zajímavé knihy, filmy, hudbu určenou dětem, nebo těm, kdož se tvorbou pro ně zabývají. Vydavatelem je Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež Dobré divadlo dětem<sup>8</sup>.

**Amatérská scéna** – dvoutměsíčník vydávaný ARTAMou<sup>9</sup>, který se zaměřuje na otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Divadlem pro děti se zabývá v rámci komplexního pohledu na českou amatérskou divadelní tvorbu inscenační, dramatickou a dramaturgickou, přináší rovněž reportáže z přehlídek, kurzů, dílen apod.

**Loutkář** – nejstarší odborný časopis o loutkářském divadle na světě vychází šestkrát ročně pod vedením Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář. S pauzou válečných let existuje od roku 1912 dodnes a je tak vlastně živou kronikou českého loutkového divadla. Časopis je určen profesionálním loutkářům, amatérům, pedagogům a veřejnosti se zájmem o loutkové divadlo. Vzhledem k tomu, že nepřehlédnutelnou složkou loutkového umění je působení na dětského diváka, věnuje se Loutkář intenzivně inscenacím pro děti. Proto nepochybně patří do tohoto výčtu odborných periodik. Od roku 2000 je šéfredaktorkou časopisu Nina Malíková.

Mimo výše zmíněná specializovaná periodika se objevují recenze v denním tisku a Divadelních novinách. Zdrojem informací mohou být i festivalové zpravodaje amatérských i profesionálních přehlídek či jejich pozdější souhrnné reflexe otištěné v běžném i odborném tisku. Odborná divadelní periodika Svět a divadlo a Divadelní revue nechávají oblast divadla pro děti téměř nepovšimnutou.

---

<sup>8</sup> Viz kapitola 2.2 této práce.

<sup>9</sup> Viz kapitola 2.5. této práce.

## 2.2. Organizace podporující divadlo pro děti

Na mezinárodní úrovni působí **ASSITEJ**, Mezinárodní organizace divadel pro děti a mládež<sup>10</sup>, která byla založena roku 1965. Československo jako jedna ze zakládajících zemí založilo své středisko ASSITEJ, které bylo po vzniku samostatné České republiky zaregistrováno jako České středisko ASSITEJ. „*Cílem organizace je pomáhat rozvoji divadla pro děti a mládež - výměnou zkušeností, pořádáním studijních zájezdů skupin i jednotlivců, pořádáním zájezdů divadelních kolektivů do zahraničí. Organizace má podporovat a prezentovat všechny aktivity a projekty směřující ke prospěchu divadla pro děti a mládež. Asociace je otevřená všem zájemcům z oblasti divadelní tvorby pro děti a mládež, bez rozdílu národnosti, původu, rasy a politického uspořádání země.*“<sup>11</sup> Vrcholným orgánem ASSITEJ je Kongres, který se koná každé dva roky. Od roku 2001 se každoročně slaví Světový den divadla pro děti a mládež (20. březen) jako výraz podpory dětí a mládeže, uznání jejich práv na umělecké a kulturní obohacení, zejména prostřednictvím divadelní kultury. Tato celosvětová akce vyzdvihuje významnou úlohu, kterou může divadlo sehrávat v životech mladých diváků a tvůrců. Na celém světě se na počest Světového dne divadla pro děti a mládež konají slavnosti, festivaly a představení. Nynějším předsedou Českého střediska je kritik, publicista a redaktor Divadelních novin Vladimír Hulec.

Další organizací s mezinárodní působností, která se nepřímo zabývá divadlem pro děti, je **UNIMA**. České středisko UNIMA<sup>12</sup> (Union International de la Marionnette, česky Mezinárodní loutkářská unie) bylo založeno v roce 1929 v Praze v Říši loutek. Československé středisko bylo jejím členem od počátku. Posláním organizace je podporovat rozvoj loutkářského umění, uskutečňovat kontakty a výměnná setkání loutkářů všech zemí a kontinentů. Dále propagovat loutku jako prostředek etické a estetické výchovy a udržovat tradice loutkového divadla. České středisko UNIMA pomáhá organizovat loutkářskou přehlídku Přelet nad loutkářským hnízdem a vydávat časopis Loutkář. Sídlí, stejně jako České středisko ASSITEJ, v Divadelním ústavu.

Z okruhu teoretiků zaštiťujících přehlídky divadelní tvorby pro děti vzniklo v roce 1993 také občanské sdružení **Dobré divadlo dětem** (zkr. DDD) - Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež. Cílem sdružení je podporovat divadlo pro děti na profesionální i amatérské úrovni, kultivovat a propagovat je, informovat o něm rodiče, učitele,

---

<sup>10</sup> Zkratka ASSITEJ pochází z francouzského názvu Association Internationale du Theatre pour l'Enfance et la Jeunesse.

<sup>11</sup> Převzato z <http://host.divadlo.cz/assitej/default.asp>.

<sup>12</sup> Zdroj <http://host.divadlo.cz/unima/default.asp>.

organizátory, novináře, samotné divadelníky, vést děti k vnímání divadla a vytvářet podmínky pro jeho uplatnění<sup>13</sup>. Jeho předsedou se stal Luděk Richter. Kromě seminářů pro tvůrce se sdružení zabývá také vydáváním čtvrtletníku Divadlo pro děti a od roku 1997 do současnosti vydalo také celkem jedenáct knih<sup>14</sup>.

Systém vzdělávání na vysokoškolské úrovni se věnuje divadlu pro děti v rámci studia výchovné dramatiky, které se u nás uskutečňuje ve dvou směrech. První, vyučovaný na pedagogických fakultách, aplikuje divadelní postupy do edukativního procesu. Druhý, v rámci studia oboru na JAMU a DAMU, se soustřeďuje na metodiku práce v souborech dětí a mládeže.

### 2.3. Profesionální divadla a divadelní festivaly určené dětským divákům

V současné době existují v České republice pouze dvě profesionální divadla zaměřená statutárně na divadlo pro děti a mládež: Divadlo Minor (činoherní i loutková tvorba) a Divadlo Polárka Brno (hlavně činoherní inscenace). U těchto dvou institucí tvorba pro děti převažuje, nicméně hrají i večerní představení pro dospělé diváky. Další skupinou jsou divadla loutková<sup>15</sup>, u kterých opět převažuje tvorba pro děti, nicméně profilují se často jako scény s repertoárem pro nejširší věkovou skupinu: Divadlo DRAK Hradec Králové, Divadlo Alfa Plzeň, Naivní divadlo Liberec, Divadlo loutek Ostrava, Loutkové divadlo Radost Brno, Divadlo Lampion Kladno, Divadlo Spejbla a Hurvínka, Divadlo rozmanitostí Most, loutkohra Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, Docela velké divadlo Litvínov a pražská Říše loutek. Kromě toho existují ještě profesionální divadla, která se kontinuálně věnují tvorbě pro děti v menší míře ve srovnání s vlastní tvorbou pro dospělé, chápou ji ne jako doplňující a okrajovou, ale jako zcela souřadnou a legitimní část repertoáru divadla: Divadlo v Dlouhé, Divadlo Petra Bezruče, Západočeské divadlo v Chebu, Klicperovo divadlo Hradec Králové, Divadlo Dagmar Karlovy Vary. Mimo výše zmíněná kamenná divadla se tvorbě divadelních inscenací pro děti věnuje velké množství nezávislých divadelních skupin, agentur a souborů. Úroveň jejich produkcí se rozpíná od velmi špatných k vynikajícím, takové skupiny mohou

<sup>13</sup> Zdroj <http://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=organizace&id=384>.

<sup>14</sup> *Herectví s loutkou, Od předmětu k loutce, od loutky k divadlu* (obě 1997 ve spolupráci s ARTAMA), *Praktická dramaturgie v kostce* (2003), *Pohádka... ..a divadlo, Co je co v pohádce* (Pohádkové reálie), *Od pohádky...k divadlu (Od literatury k divadlu)* (vše 2004), *Co skrývá text* (2005), *O divadle (nejen) pro děti* (2006), *Hříčky, hry a scénáře pro starší a pokročilé* (2007) a *Praktický divadelní slovník* (2008).

<sup>15</sup> Díky vývoji v oboru loutkového divadla směrem k alternativnější formě, která kombinuje animaci loutky s akcí herce animátora, často i s hercem jako jevištní postavou, antiiluzivním způsobem, jeví se rozdělení na činoherní a loutkové divadlo pro děti poněkud problematické, hranice mezi loutkovým a neloutkovým divadlem se rozostřuje. Nicméně pro potřeby přehledu fungujících divadel pro děti u nás vycházím z převažujícího (někdy i historicky) inscenačního oboru, případně z faktu, že divadla mají v názvu či statutu stále označení „loutkové divadlo“, ačkoliv svojí tvorbou prolamují tradiční rámec loutkového divadla.

objíždět tuzemské mateřské a základní školy, hostovat v divadlech pravidelně či nárazově, účastnit se zdejších i zahraničních festivalů. Mezi ty reprezentativní patří Buchty a loutky, Divadlo Continuo, Divadlo Líšeň Brno, Bilbo compagnie, Divadlo DNO, Divadlo ANPU, Teatr Víti Marčíka, Divadlo AHA!, Vyrob si své letadýlko, Divadelní spolek LokVar.

Tuzemská nabídka přehlídek profesionálního divadla pro děti není nijak bohatá. Divadlo v Dlouhé pořádá každoročně na jaře festival **Dítě v Dlouhé**, soutěžní přehlídku mimopražských profesionálních inscenací pro děti a jejich dospělé bez vymezení žánru, v roce 2011 proběhl její 13. ročník. U festivalů profesionální loutkové divadelní tvorby pro děti sledujeme rozevírání dramaturgie směrem od lpění na loutkových představeních k akceptaci otevřenosti žánru. V případě **Skupovy Plzně** (Festival profesionálního loutkového a alternativního divadla, dramaturgicky se zaměřuje na vyšší věkové stupně, mládež a dospělé, koná se jako bienále v sudých letech, v roce 2010 se uskutečnil její 28. ročník) doplnili organizátoři přímo podtitul festivalu o alternativní divadlo, naopak liberecká **Mateřinka** (Mezinárodní festival profesionálních loutkových divadel, zaměřený na inscenace pro děti předškolního věku, koná se v Liberci jako bienále, v roce 2011 se uskutečnil její 21. ročník) je stále loutková ve svém popisu, nicméně dramaturgie festivalu na tomto omezení nelpí. V ostravském Divadle loutek se koná od roku 1995 každé dva roky **Spectaculo Interesse**, mezinárodní soutěžní festival loutkového divadla a spřízněných divadelních forem. České středisko ASSITEJ pořádá ke Světovému dni divadla pro děti a mládež kratší několikadenní přehlídku, která však zahrnuje jak představení profesionální, tak amatérská. V rámci přehlídky předává od roku 2002 také Cenu Českého střediska ASSITEJ. Pro kompletnost výčtu se v Havířově koná každý rok festival **Miniteatro**, který představuje malá zájezdová nezávislá profesionální divadla hrající pro děti a mládež. V roce 2011 se uskutečnil 20. ročník festivalu. V rámci divadelních festivalů, jakými jsou Letní Letná, Vyšehraní, Vyšehrátky, Mezinárodní festival Divadlo evropských regionů, Mezinárodní festival Divadlo v Plzni nebo Divadelní Flora Olomouc, organizátoři nabízejí svým návštěvníkům vybraná představení pro děti jako doplňkovou linii své dramaturgie, většinou v dopoledních hodinách ve všední den, nebo o víkendu odpoledne.

## 2.4. Teoretikové divadla pro děti

Zde uvádím výčet divadelních teoretiků, kteří se zabývali či zabývají divadlem pro děti a jejichž práce má vliv a zároveň reflektuje tvorbu současnosti. Většina z níže jmenovaných osobností je svázána (ačkoliv ne výlučně) s amatérským divadlem, které si vytvořilo prostor pro důkladné zkoumání specifík a problematiky divadla pro děti, dětského



divadla (hraného dětmi), dítěte jako diváka a dramatiky pro děti. Rámec regionálních i celostátních přehlídek umožňuje jednak besedy a semináře přímo s dětmi, rozborů zhlédnutých představení, jejich přehrávání za přítomnosti autorů, divadelníků, tak následné cenné výstupy z těchto setkání směrem k tvůrcům. To je nadstandard, který si profesionální divadlo nemůže dovolit.

### **Eva Machková**

Narozena 12. 3. 1931 v Praze. Vystudovala divadelní vědu na DAMU a pedagogiku na FF UK v Praze. Po krátkém působení v Městském divadle v Mladé Boleslavi pracovala v ústředním metodickém zařízení pro amatérské divadlo (Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, později Ústav pro kulturně výchovnou činnost), kde se věnovala především dramatické výchově, dětskému divadlu a dětskému přednesu, dále divadlu pro děti a amatérském loutkářství, včetně koncipování a odborné přípravy národních přehlídek a vzdělávacích akcí. Od roku 1992 pedagogicky působí na pražské DAMU, kde založila katedru výchovné dramatiky a do roku 1995 ji vedla. Je autorkou publikací *Základy dramatické výchovy* (1980), *Metodika dramatické výchovy* (poslední vyd. 2002), *Úvod do studia dramatické výchovy* (1998), *Volba literární předlohy pro dramatickou výchovu aneb Hledání dramatičnosti* (2000) a jiných. Eva Machková se ve svých studiích *Dramatika pro děti* a *Mezi skutečností a snem...* jako první teoretik odborně zabývala „*minulostí a současnou problematikou dramatizací lidových pohádek, pověstí i pohádek autorských a kriticky zkoumá a třídí je z toho nejprůirozenějšího hlediska, to jest dramaturgického, z hlediska obecně platných zákonů dramatické tvorby.*“<sup>16</sup>

### **Drahomíra Čeporanová**

Narozena 10. 1. 1926 v Českých Budějovicích. Od herectví brzy přešla k profesi pedagogické poradkyně, dramaturgyně a divadelní teoretičky. Působila ve Slováckém divadle Uherské Hradiště, jako herečka v Městském divadle mladých Ostrava. Pracovala v Divadelním ústavu, později v Ústavu pro českou literaturu při ČSAV. Zaměřila se především na divadlo pro děti a mládež. Důležité jsou její studie o divadle pro děti a mládež v rámci *Dějín českého divadla III a IV* (viz použitá literatura), publikace *Divadelní tvorba pro děti v zrcadle kritiky* a strojopis *Cesty českého divadla pro děti a mládež*. Zemřela 23. 9. 2005.

---

<sup>16</sup> URBANOVÁ, Alena. *Mýtus divadla pro děti*. Praha, Artama, 1993, s. 10.

## **Luděk Richter**

Narozen 26. 1. 1949 v Praze. Vyučil se typografem, absolvoval Filosofickou fakultu UK v Praze (angličtina-fínština) a DAMU Praha (režie). Pracoval jako profesor na Jazykové škole v Praze, dramaturg KD Stodůlky, ústřední metodik pro loutkové divadlo, publicista. Jako dramaturg, režisér, scénograf a herec působil v 70. a 80. letech v autorském divadle Paraple, roku 1990 založil nezávislou divadelní skupinu Kejklíř. Od r. 1991 je členem odborné rady ARTAMA pro amatérské divadlo a amatérské loutkářství. Je spojován s tzv. autorským divadlem, v němž jsou tvůrci autory divadelní výpovědi, se kterou přicházejí komunikovat s divákem. Usiluje o moderní loutkové a činoherní divadlo pro děti, jež by bylo svou úrovní rovnoprávné s ostatními divadelními druhy a uměleckými obory. Od vzniku čtvrtletníku Divadlo pro děti zastává funkci šéfredaktora a zároveň hlavního přispěvatele.

## **Alena Urbanová**

Narozena 29. 1. 1923 v Praze. Pod vedením Františka Götze vystudovala obor dramaturgie na pražské DAMU. V 50.-60. letech 20. století přední divadelní kritička, autorka hereckých monografií (V. Vejražka, M. Horníček) a v 90. letech časopisecky vydaných studií o hercích (E. Kohout, O. Scheinpflugová, J. Kemr, I. Janžurová, M. Kopecký, J. Jirásková, V. Voska a další). Od 70. let dlouholetá členka porot amatérského divadla pro děti, lektorka seminářů a kurzů, autorka publikací o problematice divadla pro děti s důrazem na dramaturgii (*Popelka divadla pro děti*, *Mýtus divadla pro děti*), doslovů a komentářů ke sborníkům her pro dětského diváka, autorka statí o historii činoherního divadla pro děti v publikaci *Cesty českého amatérského divadla*. Roku 2007 jí byla udělena Cena Českého střediska ASSITEJ za soustavnou teoretickou a recenzní činnost v oblasti divadla pro děti a mládež. Zemřela 11. 8. 2008.

## **Ivana Veltrubská**

Narozena roku 1948. Psycholožka a divadelnice, která sehrála podstatnou roli ve snaze získat fundované poznatky o vnímání divadla dětským publikem a působení divadelního představení na dětského diváka. Prostor pro její zkoumání poskytl FEMAD v Libici nad Cidlinou v letech, kdy byl vymezen jako festival a dílna divadla pro děti (1990–2000). V roce 1994 vydala ve spolupráci s IPOS-ARTAMA publikaci *Divadlo očima dětí*, ve které shrnula poznatky ze zhruba osmiletého bádání. V současné době se věnuje už pouze

své soukromé praxi psycholožky. Obsáhlý portrét u příležitosti jejího životního jubilea, napsal do časopisu *Amatérská scéna* Milan Strotzer<sup>17</sup>.

### **Josef Mlejnek**

Narozen 8. 11. 1921<sup>18</sup>. Celý život se věnoval tvořivé divadelní práci s dětmi v oblasti mimoškolní výchovy jak ve školním souboru, tak v rámci ZUŠ. Patří k lidem, kteří zasvětili život hledání a poznávání nových souvislostí v oboru, převádějí je do praxe a neustále čínorodě posouvají směrem kupředu. Od 60. let 20. století napsal, vydal a přeložil řadu divadelních her pro dětské soubory, které realizoval nejen ve své praxi, ale které byly využívány i jinými soubory. Mlejnek v té době jako jediný psal hry o skutečných dětech a jejich skutečných problémech. Napsal také velké množství článků v odborných časopisech a vydal i několik publikací, ve kterých shrnul své zkušenosti. Mimo jiných v knížce *Dětská tvořivá hra* z roku 1981 a *Děti v divadle* z roku 1986. Zemřel roku 2008.

### **Nina Malíková**

Narozena 18. 10. 1945 v Praze. Vystudovala divadelní vědu na FF UK v Praze. Soustavně se věnuje na odborné úrovni tuzemskému i světovému loutkovému divadlu, kromě toho působila také jako dramaturgyně (Divadlo Vítězného února v Hradci Králové, Divadlo S. K. Neumanna v Praze, Divadlo Lampion v Kladně). Od roku 1984 je odbornou pracovnící oblasti loutkového divadla v Divadelním ústavu v Praze. Od roku 1995 je předsedkyní Českého střediska UNIMA, od roku 2000 šéfredaktorkou časopisu *Loutkář*. V roce 1970 začala působit na Akademii múzických umění v Praze jako odborná asistentka na katedře loutkářství (později katedra loutkového a alternativního divadla), kde působí dodnes.

### **Alice Dubská**

Narozena 19. 5. 1938 v Seredi na jižním Slovensku. V letech 1960-1964 studovala divadelní vědu na Filozofické fakultě UK v Praze. Po absolvování krátce působila jako asistentka na katedře dějin a teorie divadla FF UK v Praze, v roce 1967 přešla do Kabinetu pro studium českého divadla ČSAV, kde v roce 1973 obhájila kandidátskou práci *Vývojové problémy českého loutkového divadla ve 20. a 30. letech 20. století*. V Akademii působila až do zrušení Kabinetu v roce 1993, po jeho opětovném zřízení v Divadelním ústavu zde znovu pracovala v letech 1997-2003. Od roku 1997 přednáší dějiny českého loutkového

---

<sup>17</sup> STROTZER, Milan. Ivana Veltrubská a divadlo očima dětí. *Amatérská scéna* 45, 2008, č. 4, s. 7.

<sup>18</sup> Nejedná se o Josefa Mlejnka, nar. 3. 12. 1946, který je básníkem, překladatelem polské a francouzské literatury, divadelním a literárním kritikem.

divadla na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU. Těžištěm jejího vědeckého zájmu jsou dějiny českého loutkového divadla. Přispívá do odborných časopisů, zejména Loutkáře a Divadelní revue, účastní se vědeckých konferencí a sympozií u nás i v zahraničí.

## 2.5. Amatérské divadlo pro děti

Nedílnou a tradiční součástí českého divadelního prostředí je divadlo amatérské. Stejně je tomu i u divadla pro děti, přičemž zde je tvorba ještě aktivnější než u profesionálů. Nejen ve smyslu kvantity produkcí, ale i snahy o teoretickou reflexi a výzkum divadla pro děti v rámci přehlídkové a seminářové činnosti, kterou v současné době obstarává NIPOS<sup>19</sup>-ARTAMA<sup>20</sup>. Osvětová činnost se však soustřeďuje více na dramatickou výchovu a divadelní práci s dětmi, výstupy směrem k dospělým souborům, které se divadlem pro děti zabývají, jsou v menšině.

ARTAMA je také pořadatelem několika celostátních přehlídek amatérské divadelní tvorby pro děti. Jedinou přehlídkou věnovanou pouze divadlu pro děti je POPELKA Rakovník, specifikovaná jako Národní přehlídka amatérského činoherního divadla pro děti. Rakovnická POPELKA je koncipována jako česká národní soutěžní přehlídka amatérských divadelních souborů dospělých s inscenacemi pro děti a současně jako dílna divadla pro děti. Posláním přehlídky je „...umožnit setkání tvůrčích osobností a divadelních souborů, prezentaci a konfrontaci výsledků jejich práce, zprostředkovávat poznávání a inspiraci ve výše vymezené divadelní oblasti.“<sup>21</sup> V městě Rakovník je zakotvena od svého desátého ročníku v roce 1991, od té doby se koná každoročně<sup>22</sup>. Mezi lety 1990 a 2000 byl Festivalem a dílnou divadla pro děti i FEMAD<sup>23</sup> v Libici nad Cidlinou. Další přehlídkou, která je sice

<sup>19</sup> Pod zkratkou NIPOS se skrývá Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, které bylo zřízeno Ministerstvem kultury ČR k 1. 1. 1991. NIPOS je odborným pracovištěm pro rozvoj neprofesionálních uměleckých aktivit a estetické výchovy dětí a mládeže. Pod jeho zodpovědnost spadá i řízení čtyř samostatných odborných útvarů: ARTAMA (Neprofesionální umělecké aktivity dospělých a estetické aktivity dětí a mládeže), Útvar CIK (Centrum informací a statistik kultury), REGIS (Odborné konzultační a informační služby pro oblast místní kultury) a Redakce Místní kultury (internetový časopis, který monitoruje kulturní život v celé ČR).

<sup>20</sup> Převzato z <http://www.nipos-mk.cz>: „ARTAMA je útvar pro neprofesionální umělecké aktivity zabezpečující z pověření MK ČR státní reprezentaci v oblasti neprofesionálního umění. ARTAMA nabízí a zajišťuje odborný servis v oblastech neprofesionálního umění a dětských estetických aktivit, pořádá nebo odborně zajišťuje dílny a semináře, přehlídky, festivaly, soutěže, shromažďuje dokumentaci, poskytuje komplexní informace o problematice neprofesionálního umění, zpracovává odborné expertizy pro orgány státní správy a samosprávy, spolupracuje se spolky, občanskými sdruženími, kulturními zařízeními, školami a školskými zařízeními. ARTAMA nabízí odborné konzultace, zpracování projektů akcí, dramaturgickou poradnu, kontakty s odborníky v jednotlivých oborech.“

<sup>21</sup> Zdroj <http://85.207.146.38/main.php?data=prehlidka&id=35>.

<sup>22</sup> Původně se jednalo o bienále s názvem DOSPĚLÍ DĚTEM a s místem konání v Kralupech nad Vltavou (1971), Ostravě–Porubě (1973–1983), Stráži pod Ralskem (1987–1989).

<sup>23</sup> FEMAD je zkratka pro Festival mladého amatérského divadla. Tím byla přehlídka v letech 1987 – 1989, v prvních třech letech měl FEMAD v Libici n. Cidlinou. stejné zaměření jako FEMAD v Poděbradech. Teprve po

orientována na loutkové divadlo, ale tvorba pro dětské publikum je zde zastoupena hojně, je Loutkářská Chrudim, jejíž první ročník se uskutečnil již v roce 1950.

Mezi amatérské soubory, které se tvorbou pro děti zodpovědně a cíleně zabývají a kvalita jejich práce bývá oceňována i v rámci soutěžních divadelních přehlídek, patřily a patří například soubor Čmukaři z Turnova, Střípek Plzeň, svitavské „Céčko“, Divadlo Tramtarie Olomouc, Hudradlo Zliv, ZUŠ Žamberk, Tatrmani Sudoměřice u Bechyně, Hop-Hop Ostrov nad Ohří, Dramatická školička Svitavy, ZUŠ Na Střezině - Jesličky Hradec Králové, Ty-já-tr Praha.

### 3. Dosavadní tvůrčí činnost Jana Borny

#### 3.1. Profesní životopis

Jan Borna se narodil 25. srpna 1960 v Příbrami. Po maturitě na pražském Gymnáziu Na Pražačce v roce 1979 zahájil studium na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, obor teorie kultury. V druhém ročníku si ke studiu přidal ještě jeden obor, a to divadelní vědu, kterou však nedokončil, FF UK zakončil v roce 1983 pouze z oboru teorie kultury<sup>24</sup>. Záhy nato nastoupil do prvního ročníku pražské DAMU jako posluchač oboru režie, který absolvoval v roce 1988 inscenací *Hovory na útěku* podle stejnojmenného fragmentu Bertolta Brechta.

Profesionální divadelní práci předcházela **fáze amatérská**. Borna hrál v amatérském souboru Anebdivadlo, jehož zakladatelem a vedoucím byl budoucí profesionální režisér Milan Schejbal. Důležitějším momentem se však stalo setkání s Jaroslavem Duškem, spolužákem z fakulty, se kterým v roce 1981 spoluzaložil divadelní soubor Vizita<sup>25</sup>, v němž setrval následující tři roky jako aktivní spoluhráč improvizovaných představení. Duška znal Borna také ze společných seminářů k představením Nedivadla Ivana Vyskočila, jehož otevřená dramatická hra se stala pro Duška s Bornou úběžníkem pro Vizitu. Ačkoliv, jak uvádí Jakub Škorpil ve své komparaci obou přístupů, je nutno zmínit, že Vizita oproti Nedivadlu Ivana Vyskočila postrádala určitý vnitřní korektiv, její improvizace byla akčnější, důležitější byla radost ze hry a improvizace, její rozvíjení, často nezávislé na textu<sup>26</sup>. Nejúspěšnější a první inscenací bylo *Srslení aneb Jeden den Vilemína Čmelíka*, které dosáhlo zhruba osmdesáti repríz<sup>27</sup> a na 25. ročníku Šrámkova Písku bylo v referátu Vladimíra Justa<sup>28</sup> označeno za neoficiálního vítěze: „*Herním principem tu bylo rozvíjení připravených situací, jejich volné variování na základě momentální inspirace. Podnětem mohlo být cokoli, slovní asociace, vzpomínka na zaběhnutou frázi, ale třeba i ryze náhodné přeroknutí. ... Když byly vyčerpány všechny možnosti či nálada (libost) jednoho z nich, posunula se hra k dalšímu*

---

<sup>24</sup> Studium Jan Borna zakončil obhájením diplomové práce s názvem *Optimalizace sítě kulturních zařízení na Praze 4*, za kterou mu byl z rozhodnutí děkana udělen titul PhDr. Sám Borna se k této práci vyjadřuje s pobaveným despektem.

<sup>25</sup> Původně se jednalo o divadlo studentské, zaměřené na improvizaci a otevřenou dramatickou hru. Divadlo Vizita nalezlo zřizovatele, Městské kulturní středisko Dolní Břežany, které bylo ochotné respektovat v té době podezřelou tvorbu souboru. V roce 1988 se soubor profesionalizoval pod Pražským kulturním střediskem.

<sup>26</sup> ŠKORPIL, Jakub. Vizita Praha let osmdesátých aneb Ztrácení tvaru a formy. In *Divadla svítící do tmy II*. Eds. Lenka Lážňovská, Vítězslava Šrámková, František Zborník. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2007, s. 180.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>28</sup> JUST, Vladimír. Šrámkův Písek čtvrtstoletý. *Amatérská scéna 19 (Ochotnické divadlo 29)*, 1982, č. 9, s. 2-5.

připravenému bodu.“<sup>29</sup> Po *Srslení*, vzniklém na motivy Bornovy povídky *Jeden den Vilemína Čmelíka*, následovaly ještě inscenace *Kostky* a *Kostky II*, na kterých se s Duškem a Bornou podílel ještě Oldřich Kužílek. Jaroslav Dušek popisuje počáteční fázi Divadla Vizita následovně: „*Vizita se prvních pět let hrála tak, že měla syžet, že měla kostru, ale nikdy neexistoval scénář napsaný na papíře. Vždycky jsme ho měli jenom v hlavách. Psali jsme pouze „výcucy“ pro schvalovací komise, ale nikdy jsme nepracovali s ničím napsaným. Po každém představení jsme si volali, neustále jsme to měnili a hrálo se tak, že byl daný scénosled, ale nevědělo se, co kdo přesně hraje, a nevědělo se, jak se to bude hrát. Takže prvních pět let Vizity bylo ve znamení improvizace na téma, na určitou danou situaci.*“<sup>30</sup> S takovýmito představeními se Vizita aktivně účastnila přehlídek mladého amatérského divadla v tehdejší Československu. Jaroslav Dušek však inklinoval k absolutní improvizaci, oproštění od tvaru a formy, kdežto Jana Borna, akademicky a literárně vzdělaného, s velkým citem pro text, lákal jiný druh divadelní tvorby: „*Pak jsme začali hrát s Jardou Duškem a to mě moc bavilo. Jezdili jsme po republice a vymýšleli jsme. Mě přitom čím dál tím víc bavilo zkoušení a vymýšlení, kdežto Jardu hraní, to, co se stane až s diváky. V tom se naše cesty rozešly. On se vlastně úplně oprostil od zkoušení a realizuje rovnou zážitek s diváky, který vzniká v dané chvíli. A mně zůstalo to zkoušení, které mám pořád moc rád.*“<sup>31</sup> I sám Dušek o rozchodu hovoří jako o ideové záležitosti, náhlý nesoulad ohledně toho, co koho na jejich společné divadelní aktivitě zajímalo, odmítá, že by šlo o spor.<sup>32</sup>

Po odchodu z Vizity nazkoušel Borna v Malostranské besedě samostatnou amatérskou inscenaci s předlouhým názvem *Všechny situace tohoto příběhu jsou pravdivé. Jestliže Vám jednající postavy někoho připomínají, pak je to tím, že je znáte, aneb Znáte-li některou z jednajících postav, pak Vám někoho připomínají*, která vznikla na základě dramatizace autentických nalezených zápisků prodavačky z pražské mlékárny. Inscenace měla premiéru 16. ledna 1985 a v rámci divadelní tvorby se jedná o první samostatnou režijní práci Jana Borny, ačkoliv jako amatérská není zahrnuta do dokumentace Divadelního ústavu,

<sup>29</sup> ŠKORPIL, Jakub. Vizita Praha let osmdesátých aneb Ztrácení tvaru a formy. In *Divadla svítící do tmy II*. Eds. Lenka Lážňovská, Vítězslava Šrámková, František Zborník. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2007, s. 179-180.

<sup>30</sup> DUŠEK, Jaroslav - ŠKORPIL, Jakub (autor záznamu rozhovoru). Jdu životem metodou pokusů a omylů. *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 7, s. 8-9.

<sup>31</sup> BORNA Jan - ŠTĚPÁNOVÁ, Karola (rozmlovala). O světě vypovídají detaily (s divadelním režisérem Janem Bornou hovoří Karola Štěpánová). *Revolver Revue*, 2005, č. 58, s. 120-132.

<sup>32</sup> DUŠEK, Jaroslav - ŠKORPIL, Jakub (autor záznamu rozhovoru). Jdu životem metodou pokusů a omylů. *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 7, s. 8-9.

ani v Databázi českého amatérského divadla<sup>33</sup>, materiály k ní a videozáznam jsou uloženy v soukromém archivu Jana Borny.

Jan Borna si zažádal od druhého ročníku studia na DAMU o individuální studijní plán, domluvil si stáž v tehdy ještě prostějovském HaDivadle a setrval v něm až do r. 1987<sup>34</sup>. Tímto působením začíná i Bornova **profesionální tvorba**. V HaDivadle nejprve jako asistent režie připravil pod vedením Arnošta Goldflama *Útržky z nedokončeného románu* (premiéra 8. 5. 1985), které zakončily desetiletou prostějovskou éru HaDivadla. K samostatné práci se dostal Borna až v další sezoně, kdy režíroval inscenaci *Střemhlav*<sup>35</sup>, vlastní dramatizaci románu *Červená tráva* Borise Viana<sup>36</sup>. Nedlouho po premiéře se v HaDivadle stala věc více než nečekaná. Soubor, který do té doby nemohl vycestovat ani do Polska, byl pozván k účasti na Expo 86<sup>37</sup> do kanadského Vancouveru. Československo tam realizovalo pavilon The Roundhouse, jehož výstavním tématem byla historie dopravy. Mužská část souboru HaDivadla<sup>38</sup> dostala za úkol hrát půl roku v rámci Expa „báječné muže na létajících strojích“, kteří se pokouší vzlétnout na některém z bláznivých modelů, jež byly součástí československé expozice. Janu Bornovi jako jedinému zbylému režisérovi svěřili zbytek HaDivadla. V nadcházejícím půlroce Borna realizuje Mrožkovy satirické *Bajky o lišákovi*<sup>39</sup> a první inscenaci určenou nedospělému divákovi, *Hry pro děti a s dětmi*, které v rámci této práce věnují samostatný rozbor.

Po brněnském působení režíroval Borna pohostinsky v Severomoravském divadle v Šumperku Machiavelliho *Mandragoru*<sup>40</sup> s Miroslavem Etzlerem v roli Kalimacha.

---

<sup>33</sup> <http://www.amaterskedivadlo.cz>

<sup>34</sup> HaDivadlo, organizačně vedené jako experimentální scéna Státního divadla Brno, se r. 1985 přestěhovalo z Prostějova do Brna.

<sup>35</sup> Premiéra se uskutečnila 11. 3. 1985, inscenace měla celkem 15 repríz. Výpravu k ní vytvořil Tomáš Žižka, hudbu Zuzana Navarová a Vít Sázavský. Jan Borna je uveden jako host.

<sup>36</sup> K Borisi Vianovi se Borna v budoucnu vrátí prostřednictvím inscenace *Kabaret Vian-Cami*, která započne svébytnou dramaturgickou linii Divadla v Dlouhé.

<sup>37</sup> Expo 86 se konalo od 2. května do 13. října 1986. Motem výstavy bylo „Svět v pohybu – svět v kontaktu“. Výstava byla věnována všem druhům dopravy a komunikaci mezi lidmi. The Roundhouse, původně výtopna lokomotiv jež se plnou parou řítily transkanadskou magistrálou, byl pavilon věnovaný historii dopravy a jejím průkopníkům. Čeští architekti a výtvarníci vyhráli konkurz na řešení tohoto tematického pavilonu světové výstavy a mezi tvůrce expozice patřil např. sochař Kurt Gebauer, hudbu k stříhovému filmu o bláznivých vynálezcích složil Michael Kocáb. Součástí programu bylo i vystoupení mužské části souboru HaDivadla.

<sup>38</sup> Do Kanady odjeli M. Černoušek, A. Goldflam, J. Kovalčuk, M. Maršálek, B. Rychlík, J. Sedal a manažer O. Hrab. S nimi odcestoval i O. Navrátil, bývalý člen souboru HaDivadla, kterého po třech měsících vystřídal technik V. Volánek.

<sup>39</sup> Premiéra se uskutečnila 4. 6. 1986, do hlavní role obsadil Borna Tomáše Turka, se kterým se pak znovu potkal v souboru Divadla v Dlouhé. Inscenace se dočkala 25 repríz a vřelého přijetí kritiky, která ocenila náročné zpracování nelehké předlohy a Turkův obdivuhodný herecký výkon. Inscenaci vypravil David Cajthaml.

<sup>40</sup> Premiéra *Mandragory* se konala 18. 4. 1987, autorem scénické výpravy byl Ilja Hylas, kostýmní výpravy David Cajthaml.



Inscenace byla nominována na cenu Bílá vrána, kterou uděloval časopis Mladý svět. Posléze následoval Bornův vstup do Volného sdružení režisérů (1987–1990) a režie *Ubu spoutaného*<sup>41</sup> podle Alfreda Jarryho, která se s Tomášem Turkem v hlavní roli hrála v pražském Klubu Delta a *Kuřecí hlava*<sup>42</sup> podle György Spiróa. V listopadu 1987 odpremiéroval absolventskou inscenaci na pražské DAMU pod názvem *Hovory na útěku*<sup>43</sup>, kde mu režijně asistoval Petr Lébl.

Své první angažmá ve Východočeském loutkovém divadle DRAK dostal po pohostinské režii druhého představení pro děti *Zpívej, klaune...* a do DRAKu nastoupil jako režisér od sezony 1989/1990. Zde zrealizoval pozoruhodnou dvojinscenaci „*komických zázraků*“<sup>44</sup> *Mysteria Buffa I. a II.* podle textu Daria Fo na motivy středověkých mystérií a miráklů s obdivuhodnými herecko-loutkářskými výkony dvou drakovských herců Václava Poula a Vladimíra Marka. Inscenacemi pro děti pod hlavičkou DRAKu, kterými jsou *Zpívej, klaune...*, *To je nápad!* a *Kráska a zvíře* se zabývám v další části práce samostatně. V Hradci Králové prožil Borna dobu sametové revoluce a „...zjistil jsem, že nedokážu připravit každý rok dvě pohádky, notabene loutkové. ... Až do té doby jsem si myslel, že fantazie v divadle se dá jen vyžvanit a tady jsem objevil její vizuální podobu.“<sup>45</sup>

Jako druhé angažmá v pořadí byla Bornovi nabídnuta režijní práce ve smíchovském Labyrintu, dříve Realistickém divadle, kde ovšem setrval jen jednu sezonu 1991/1992. Důležitější byl fakt, že od roku 1990 začal Jan Borna působit na nově vzniklé katedře alternativního a loutkového divadla pražské DAMU nejprve jako odborný asistent, později (od r. 1992) jako vedoucí ateliéru herectví, díky čemuž je také jako režisér nebo pedagogický režijní dozor podepsán pod celkem patnácti inscenacemi. Od roku 1990 již Borna u nás nevytvořil žádnou inscenaci mimo Prahu<sup>46</sup>. V roce 1991 se zúčastnil ve Vídni třítydenního

---

<sup>41</sup> Premiéra *Ubu spoutaného* proběhla 15. 10. 1987, inscenaci vypravil opět David Cajthaml. Ačkoliv se k této inscenaci v tisku nevyjádřil nikdo, bývá často zmiňována jako důležitá profilová inscenace Jana Borny, kterou se zařadil mezi tehdejší mladé režijní talenty. O inscenaci se nepsalo kvůli riziku, že by mohla být z oficiálních míst zakázána, jak píše v jediném příspěvku k inscenaci Dana Tučková, nejzávažnější linií výpovědi hry bylo varování, že Ubu zůstane vždycky Ubem, že se nezmění, jakkoliv to veřejně prohlašuje. A v tomto poslání mohl tehdejší režim slibující vnitřní proměnu spatřovat provokaci.

<sup>42</sup> První premiéra 3. 11. 1989, obnovená premiéra pak 16. 1. 1991. Inscenace hostovala i v Maďarsku v Divadle Józsefa Katony.

<sup>43</sup> Premiéra Bornovy absolventské inscenace v pražském Disku je datována na 20. 11. 1987. Jan Borna si kromě režie připsal i úpravu a autorství scénáře podle stejnojmenného fragmentu od Bertolta Brechta.

<sup>44</sup> ZAJÍC, Vladimír. 3x žertéři a kejklíři, *Pochodeň* 2. 2. 1990, s. 5.

<sup>45</sup> BORNA Jan - ŠTĚPÁNOVÁ, Karola (rozmlouvala). O světě vypovídají detaily (s divadelním režisérem Janem Bornou hovoří Karola Štěpánová). *Revolver Revue*, 2005, č. 58, s. 120-132.

<sup>46</sup> Záměrně hovořím o tuzemsku, poněvadž zde jedna výjimka existuje, je jí Bornovo hostování ve Spojených státech amerických, kde pro univerzitní divadlo v Acronu ve státě Ohio režíroval Mrožkovu *Tango*. Právě zde u Jana Borny došlo k prvnímu prudkému ataku v té době ještě nediagnostikované nemoci.

semináře pro vybrané mladé středoevropské režiséry, vedeného Peterem Brookem. Tématem semináře byly základní věci divadla: herec, místo, prostor, čas. Pro Bornu byl Brook první velká zahraniční divadelní osobnost, se kterou se potkal a která v kontrastu k ještě nedávno izolovanému českému totalitnímu divadelnímu prostředí se sklonem k velikášství představovala setkání se skromným pracovitým člověkem a zároveň zásadní osobností moderního světového divadla.

Počínaje sezonou 1993/1994 se Jan Borna stal uměleckým šéfem nově vzniklého Dejvického divadla, ve stejném období mu byla diagnostikována roztroušená skleróza.

S působením v Dejvickém divadle začal pracovat koncepčně, budovat soubor, dramaturgii, repertoár. Z Dejvického divadla vznikl ve své době fenomén, mladé divadlo s velmi všestranným souborem neokoukaných herců, kteří vytvořili lidsky i umělecky pevný kolektiv<sup>47</sup>. Kromě inscenací pro děti, které hráli Dejvičtí jak pro školy, tak pro veřejnost, realizoval Borna se svým souborem *Dobrodružství dona Quijota*<sup>48</sup> a Mrožkovo *Tango*<sup>49</sup>. Nicméně uměleckého vrcholu dosáhl soubor s Janem Antonínem Pitínským ve scénické montáži *Sestra Úzkost*, premiérované r. 1995. Baladická koláž textů Jakuba Demla a Jana Čepa byla oceněna Cenou Alfréda Radoka za inscenaci roku, Dejvické divadlo se stalo zároveň Divadlem roku.

Následující sezonu Bornův soubor Dejvické divadlo opouští a shodou náhod se Jan Borna připojuje k týmu<sup>50</sup>, který se úspěšně uchází v konkurzu o divadelní budovu v Dlouhé ulici v Praze. Sezonou 1996/1997 začíná dodnes trvající éra Divadla v Dlouhé, jejíž součástí je Jan Borna jako jeden ze tří uměleckých šéfů do současnosti. Herecký soubor vznikl spojením dejvického souboru a činoherců z Labyrintu, kteří přišli s režisérkou Hanou Burešovou.

V Divadle v Dlouhé Borna vytvořil v rozmezí uplynulých patnácti let celkem třináct inscenací. Důležitým aspektem tohoto období je přechod na velké jeviště, kterého se však neдрží stále. Prostor Divadla v Dlouhé totiž poskytuje kromě hlavního sálu ještě tzv. divadelní

---

<sup>47</sup> Členy hereckého ansámblu Dejvického divadla byli: Michaela Doležalová (roz. Saxonová), Ivana Lokajová (roz. Hrubá), Lenka Veliká (roz. Svadbíková), Čeněk Koliáš, Martin Matejka, Pavel Tesař, Peter Varga, Martin Veliký, Jan Vondráček. Dramaturgyní divadla byla Eva Suková, ředitelkou Eva Měřičková.

<sup>48</sup> Premiéra se uskutečnila 27. 3. 1994. Inscenace získala cenu kritiky na festivalu v polském Kłodsku v roce 1995. Inscenace byla přenesena i do Divadla v Dlouhé.

<sup>49</sup> V Dejvickém divadle premiérováno 25. 2. 1995, později přeneseno do Divadla v Dlouhé.

<sup>50</sup> O zřízení divadelního provozu v bývalém Divadle Jiřího Wolkeru se ucházel realizační tým v tomto složení: Hana Burešová, Štěpán Otčenášek, Jan Borna (všichni tři jako umělečtí šéfové), Daniela Šálková (provozní ředitel).

kavárnu v horním foyer, ve které se mimo malých pohádek a scénických čtení hrají i Bornovy kabarety, svébytná součást dramaturgické linie Divadla v Dlouhé: *Kabaret Vian-Cami* a *Kabaret Prévert-Bulis*. Inscenace Divadla v Dlouhé pro děti budou předmětem zkoumání v další části této práce, vedle nich ještě stojí dvě inscenace pro mládež a dospělé, a to *Epochální výlet pana Broučka do XV. století* a *Komedie s čertem aneb Doktora Fausta do pekla vzetí*. Z velkých inscenací pro dospělé publikum se často stávají divácké hity, takovým příkladem je sonda do doby normalizace osmdesátých let z pohledu tehdejších studentů *Oněgin byl Rusák*, prošpikovaná podobně jako *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka* hudebními hity, tentokrát z let osmdesátých. Na rozdíl od inscenace na motivy Aškenazyho povídky už muzikálové retro v *Oněginovi* nepřináší hity, které se tenkrát linuly z rádia a televize. Na dramatizaci se podílela autorka původní novely Irena Dousková. Dalším z těchto hitů je *Souborné dílo Williama Shakespeara ve 120 minutách*, zběsilá jízda skrz dramatické dílo alžbětinského klasika v podání a autorské textové úpravě tří herců. Mezi pozoruhodné inscenace patří i *U Hitlerů v kuchyni*, která vznikla na základě výběru groteskních minidramat Arnošta Goldflama ze souboru aktovek *Doma u Hitlerů*<sup>51</sup>. Nejnovějším počinem premiérováním v lednu 2011 jsou Stroupežnického *Naši furianti*, na které Borna nahlíží bez sentimentu a s ostrou kritikou české povahy. Poněkud mimo zájem diváků i kritiky zůstaly dvě inscenace, *Past na myši* Agathy Christie a poetický balkánský *Pokus o létání* Jordana Radičkova.

Kromě divadelní práce se Borna věnuje v posledních letech **poezii**. Roku 2005 mu vyšla první básnická sbírka „Malé prosby“, následovaly další tři: „Veselá čekárna“ (2006), „Krajina nad parapetem“ (2008) a nejnověji „Na dosah“ (2011).

### 3.2. Odborná ocenění Bornovy tvorby

Výčet odborných ocenění Bornovy divadelní práce začíná až rokem 2002, kdy získal za umělecký rozvoj divadla pro děti a mládež Cenu Českého střediska ASSITEJ a na rok se stal Králem dětského divadla. Zároveň byl jedním z pětky nominovaných na světovou Cenu čestných prezidentů ASSITEJ. Cenu udělovalo České středisko toho roku poprvé, Janu Bornovi „...za mnoho pěkných inscenací, které během svého divadelního života připravil autorsky i režijně. Činil tak (a doufáme, že bude činit i nadále) v různých divadlech a s mnoha různými lidmi. A tím obohacuje nejen dětský svět fantazií a imaginací divadelní tvorby, ale zcela určitě přesvědčil i řadu svých spolupracovníků, že dělat divadlo pro děti není

---

<sup>51</sup> GOLDFLAM, Arnošt. *Doma u Hitlerů*. Brno: Větrné mlýny, 2007.

za trest - že to může být radost odměňovaná spontánní dětskou reakcí.“<sup>52</sup> Za režii inscenace *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka* získal Cenu města Plzně na festivalu Skupova Plzeň 2002. Za režii a scénář *Kabaretu Prévert-Bulis* obdržel Cenu Sazky a Divadelních novin (Událost sezony – Sázka na kvalitu) za sezonu 2004/2005. V roce 2008 obdržel Cenu Ministerstva kultury za celoživotní umělecké zásluhy v oblasti divadla a za mimořádný počin – za režii a spoluautorství inscenace *Oněgin byl Rusák* v Divadle v Dlouhé

### 3.3. Důležitá setkání s tvůrčími osobnostmi

Můžeme-li hovořit o osobnostech, které měly nezpochybnitelný vliv na utváření Bornova divadelního názoru, pak musíme začít u Evalda Schorma, se kterým se Borna setkal vlastně jako s učitelem, ale mimo rámec jakékoliv školní instituce, protože učit v té době nesměl. Jan Borna se s ním seznámil díky Schormovu synovi Osvaldovi, s nímž studoval a který přivedl Evalda Schorma na jedno z představení Divadla Vizita. Po něm nabídl Schorm Bornovi konzultace, z čehož vznikla několikaletá tradice nedělních návštěv Borny u Schorma doma.

Již jsem zmínila vliv Ivana Vyskočila, který v době Bornových studií pořádal literární semináře zaměřené na metodu dialogického jednání. Borna také navštěvoval opakovaně všechna představení Vyskočilova Nedivadla, na která se dostal. Díky tomu objevil svět otevřené hry, hry s divákem, ve které si navzájem nelžeme, nepředstíráme, ale naopak jsme schopni ve vzájemné otevřenosti pojmenovat a sdělit velká témata. Jako milovník Voskovce a Wericha, jejich předscén, cítil u Vyskočila podobnost. Díky němu se Borna potkal i s Jaroslavem Duškem a mohlo tak vzniknout Divadlo Vizita rozvíjející principy Vyskočilova divadla.

Arnošt Goldflam, režisér, dramatik, herec, s nímž Borna pracoval v rámci svého působení v HaDivadle, je představitelem divadla nejistoty. Goldflam jako režisér hledá úkoly pro herce, ne herce pro úkol. Nedosazuje své nedokonalé lidi do svých vizí, ale naopak svoje vize spojuje se svými nedokonalými lidmi. Borna sám přiznává, že na něj měl Goldflam vliv nejen díky své práci, ale také skrze vlastní pokoru k sobě a k ostatním, díky vědomí své vlastní nedostatečnosti. Goldflam je stálým Bornovým spolupracovníkem.

Mezi výše jmenované zařazují i Ivana Rajmonta, jehož éra v ústeckém Činoherním studiu znamenala pro Bornu významné setkání s klasikou inscenovanou živě, otevřeně, současně a pravdivě. Borna sám se klasickým hrám vlastně vyhýbá a u Rajmonta objevil,

---

<sup>52</sup> Převzato z <http://host.divadlo.cz/assitej/default.asp>.

že velká dramata mohou unést poetiku, která je jemu samotnému blízká a u které se „nestydí“ za herce, protože není nesena patosem.

A konečně královéhradecký DRAK vedený Josefem Kroftou, který Bornu přizval ke spolupráci a osvobodil ho od slova ve prospěch obrazu. Výtvarník DRAKu Petr Matásek mu ukázal, že význam se dá daleko rychleji a mnohdy příměji a účinněji sdělit obrazem, obrazovou metaforou či světlem.

## 4. Poetika Bornova divadla pro děti

### 4.1. Analýzy vybraných inscenací

V následující kapitole se věnuji rozboru celkem sedmi titulů pro děti, které Borna doposud uvedl, včetně zobecnění inscenačních a režijních postupů. Cílem je popsat a vystihnout specifickou poetičnost Bornovy divadelní tvorby pro děti.

#### 4.1.1. Hry pro děti a s dětmi

První Bornovou inscenací určenou dětem se staly *Hry pro děti a s dětmi*, premiérované v HaDivadle 30. září 1986. Jednalo se o celkově třetí samostatnou profesionální režijní práci Jana Borny, předcházely jí *Bajky o lišákovi*<sup>53</sup> a inscenace *Střemhlav*<sup>54</sup>, obě pro HaDivadlo, ve kterém získal Borna první angažmá<sup>55</sup>.

Dramaturgem HaDivadla byl v té době Josef Kovalčuk, který do dlouhodobého dramaturgického plánu HaDivadla zařadil titul s názvem *Hry pro děti a s dětmi*. Ale v rámci tohoto plánu se jednalo pouze o titul, za kterým se neskrýval žádný konkrétní inscenační záměr, natož představa o předloze. Borna tento zapadlý a nerealizovaný titul našel a rozhodl se pro jeho uvedení pod Kovalčukovým záměrně velmi neutrálním názvem. K dispozici měl zbytek souboru HaDivadla, protože valná část ansámblu odjela pracovně na půl roku do kanadského Vancouveru na Expo 86. Bornovi (ještě jako studentovi DAMU) byl po tuto dobu svěřen brněnský soubor a se sedmi herci zinscenoval ve své režijní kariéře poprvé hru pro děti.

K dispozici měl sedm mladých herců<sup>56</sup>, jako předlohu pro scénář si vybral texty svých tří oblíbených autorů: Miloše Macourka, Christiana Morgensterna a Jana Vodňanského. Už zde můžeme sledovat jeden z charakteristických rysů Bornovy práce, kterým je vlastní dramaturgie, vlastní autorství scénářů dle nedivadelní předlohy. Borna přinese hrubý, ale pro divadlo již použitelný materiál, plán, který slouží jako východisko na začátku zkoušek inscenace. Nikdy dlouhodobě nespolupracoval v tandemu režisér-dramaturg, dramaturgickou

---

<sup>53</sup> Bajky o lišákovi, inscenace na motivy bajek Slawomira Mrožka, měly premiéru 4. června 1986 v brněnském HaDivadle. Jan Borna je pod inscenací podepsán nejen jako režisér, ale také jako autor inscenačního scénáře, ve který rozčlenil text do tří částí: Serenáda, Lišák filozof a Hon na lišáka.

<sup>54</sup> Střemhlav, inscenace podle předlohy Borise Viana a se zásadním autorským vkladem Zuzany Navarové jako autorky hudby, byla poprvé uvedena 3. března 1986 v HaDivadle, jedná se o první režijní práci Jana Borny pro profesionální divadlo.

<sup>55</sup> Jan Borna vstoupil do HaDivadla v roce 1985 jako stážista. První inscenací, na které se podílel jako asistent režie, se stala inscenace *Útržky z nedokončeného románu* v režii Arnošta Goldflama (premiéra 8. května 1985).

<sup>56</sup> Iva Klestilová, Hana Müllerová, Eva Hrbotická, Kateřina Špírková, Jiří Kováč, Karel Hanák, Karel Hegner (j.h.).

práci vždy neoddělitelně spojuje s prací režijní a scénář, který připraví pro začátek zkoušek, považuje za hrubý materiál „k opracování“ hercem. Tuto inscenaci jsem se v rámci sledování metody Bornovy divadelní práce adresované dětem rozhodla popsat do detailů, protože, ač se jedná o jeho chronologicky první inscenaci pro děti, lze na ní vysledovat základní a později kontinuálně rozvíjené principy a postupy režie.

Dospělí rodiče dětských diváků neměli přístup do sálu. Celé představení začíná jakousi iniciací dětí jako aktivních účastníků i aktérů představení: herci si přijdou již v kostýmech pro děti, které čekají před vchodem do sálu, všem zavážou oči šátkem, vytvoří z dětí držících se za ruce hada a s písničkou na text Jiřího Vodňanského a hudbu Jiřího Bulise<sup>57</sup> *Kolik je na světě moří* vedou špalír dětí do sálu. Děti s přirozeností sobě vlastní získávají touto akcí k herci naprostou důvěru, jsou poslepu vedeny z reality do imaginativního prostředí divadla. Ve spoře osvětleném sále dětem herci opět šátky rozvážou a zazpívají rozpočítadlo, kterým je rozdělí do dvou skupin. Každá skupina se ocitá na jedné straně prostoru děleného praktikáblou<sup>58</sup> lávkou, nad kterou ve tmě herci natáhli volejbalovou síť. Začíná první úroveň hry, zatím skutečné: děti si přehazují přes síť míč. Po chvíli ho jeden z herců vymění za velký nafukovací balon a akce přehazování přes síť se zpomaluje nejdříve v pohybech herců, děti jejich hru kopírují a napodobují také zpomalené pohyby – ocitly se totiž na povrchu Měsíce a herci je učí, jak se tam pohybovat. Třetí úroveň je přechod do imaginace: balón jako fyzický objekt zmizí úplně a nahrazuje jej kužel světla, se kterým nakládají stejně jako před chvílí se skutečným balonem, přehazují si jej přes síť. Při posledním hození spočine světlo-balon na postavě Pavouka, společná akce všech přítomných přechází do roviny sledování akce herců, ze spoluhráče se stává postava Pavouka, která zahajuje první scénu podle Macourkovy povídky.

Pavouk vítá děti (*„Diváků je tu jako much!“*<sup>59</sup>) na představení, které pro ně uspořádal. Na praktikábl spuštěná volejbalová síť se mění akcí herce na síť pavoučí. Do akce vstupuje naivní postava Mouchy (Iva Klestilová), vypravuje dětem, jak ji tatínek učil létat, u toho chodí po síti jako akrobatka po provaze. Při tomto vypravování pavouk tiše a nenávrtně zamotává mouchu do sítě, děti nahlas protestují. Pak si ji odnese mimo světlem vymezený prostor a na praktikábly, které byly ještě před chvílí jevištěm, se vykutálí pingpongový míček.

<sup>57</sup> Jiří Bulis zkomponoval hudbu na tento text pro brněnské představení, nejde o hudbu Petra Skoumala, jehož verze je populárnější.

<sup>58</sup> Čtyři vyšší praktikábly na kolečkách jsou jedinými scénickými prvky na jevišti, jejich variabilita a mobilita umožňuje rychlou změnu hracího prostoru.

<sup>59</sup> Citace repliky Pavouka z videozáznamu představení pořízeného Na Chmelnici 30. 11. 1986, soukromý archiv Jana Borny.

Jeviště se mění na herní stůl, magie jeviště mizí. Děti na obou stranách foukají do míčku směrem ke druhé skupině. A po chvíli je opět nastolen princip divadelní – do foukání dětí se začne ozývat sílící zvuk větru, praktikáblům se vrací funkce jeviště a začíná druhá scéna, jevištní ztvárnění Morgensternovy básně *Půlnoční myš*<sup>60</sup>.

Text básně zhudebnil Jiří Bulis jako strašidelnou ponurou árii se sborem, jeho interpretace je založena na nejprve vždy sólovém zpěvu Kocoura, po kterém sborově opakují jednotlivé pasáže ostatní herci a s nimi i děti jako sbor. Do toho herci pomalu přenášejí dějem zaujaté děti do chumlu. Jedná se o výsostně absurdní báseň, navíc zpívanou, děti se setkávají s novým žánrem blízkým opeře. Tento zvláštní zážitek, totiž setkání s absurdní poezií, ve které se vypráví o reálných situacích v nereálných kontextech, nezpůsobil u diváků jakékoliv rozčarování. Ať už toto tvrzení opíráme o sledování reakcí dětí na záznamu z inscenace, nebo o vyprávění samotného režiséra, faktem je, že děti s přijetím tohoto až surreálního zážitku neměly jakýkoliv problém.

S koncem básně začíná opět nová hra, dle principu nastoleného předchozím průběhem. Děti z chumlu jsou usazeny na praktikáblu, ze kterých se staly tribuny koridy. Do koridy je vpuštěn býk-herce s dekou na zádech, nechybí komentátor zápasu ani pikador. Nejdřív dětem „pustí“ filmový záznam *Slavného vítězství pikadora nad býkem*, samozřejmě naživo hraný herci a ukončený komentátorem těsně před smrtícím úderem pikadora zvoláním: „*Pane Hanák, STOP!*“. Ukázkou dostanou děti návod pro nadcházející hru, musí býkovi strhnout šátek ze zad. Komentátor vybere jedno dítě, které pasuje na pikadora a pošle jej na souboj s býkem. Ostatní děti nadšeně povzbuzují malého pikadora v souboji s býkem a po jeho vítězství vyzve komentátor mikrofonem další dítě, aby zazpívalo vítěznému pikadorovi písničku. Zpěv dítěte přitom nahrají na záznam, a když se zpěvák/zpěvačka vrací na tribunu na své místo, pustí tento záznam překvapeným dětem do reproduktorů. Poslední písničkou je opět Vodňanského *Kolik je na světě moří*, během níž opět herci zavazují dětem oči a odvádějí je zpět do foyer, odkud na začátku přišly. Tímto aktem je zachována určitá magie prostoru, ve kterém se na předchozích padesát minut octly.

Při hledání způsobů divadelní komunikace s dětmi můžeme hovořit o snaze nastolit u dětí estetickou distanci. Termín estetické distance lze vysvětlit jako přístup diváka ke sledované divadelní akci a jeho přirozenou schopnost či neschopnost se do děje vložit jako do reálné situace. U dětí hovoříme o tzv. absenci estetické distance, díky které považují

---

<sup>60</sup> MORGENSTERN, Christian. *Šibeniční písně*. Přel. Josef Hiršal. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.



veškerý předváděný děj za skutečný, pokud jsou k tomu vyzváni, snaží se děj komentovat, vstupovat do něj, vyjadřovat nahlas svůj názor, dokonce se ho aktivně zúčastňovat. Borna jim v *Hrách pro děti a s dětmi* ukazoval rozdíl mezi hrou a divadlem. Princip divadla je zde názorně a přiznaně demonstrován jednak tím, jak herci vstupují a vystupují z rolí, berou je na sebe a pak se opět vracejí na stejnou úroveň k divákům do roviny sdílené hry.

Dalším důležitým principem jsou změny funkcí prostoru a věcí, rekvizit, scénických prvků, jejich metaforičnost: síť pro přehazování míče, která se změní v síť pavoučí, jednotlivé fáze hry s míčem-balónem-kuželem světla, pohyblivé praktikábly, které mění hrací prostor velmi rychle a jednoduše na jednotlivá dějiště<sup>61</sup>. Děti jsou také konfrontovány s různými žánry, které jim jsou v jednotlivých částech představeny: vyprávěný příběh, pantomimická akce, zpívaná báseň-opera, ale především poezie, kterou Borna transponoval do světa aktivní hry. Dalším důležitým faktem, který ovlivnil i v kritikách popisovanou bezprostřednost a uvolněnost dětí při představení, je fyzická svoboda. Nikdo děti nenutil sedět po celou dobu na jedné židli. Herci si je buď převáděli od jednoho dějiště ke druhému, nebo byl jejich přechod spontánní díky průběhu scénické akce. Navíc pokud chtěly, mohly dřepět na zemi, stát, popocházet, aby se podívaly na cokoli, co je zajímalo z jiné strany, zblízka apod.

Cílem principu střídání hry s divadelní akcí je bořit a znovu nastolovat estetickou distanci u dětí tak, aby pochopily, že divadlo je předem domluvená hra. Toto pochopení je předpokladem pro vědomý umělecký zážitek. Borna zde děti přivedl nenásilně, poeticky a s výzvou ke svobodné imaginaci, k divadelnímu zážitku na vlastní kůži. V *Hrách pro děti a s dětmi* je nejpatrnější estetický záměr výchovy dětí k divadlu, k uměleckému zážitku a zůstane tomu tak i v kontextu s Bornovou následující divadelní tvorbou pro děti.

Kritická reflexe, můžeme-li u nás vůbec takový termín použít pro recenze divadla pro děti, zahrnuje pět článků, které se o inscenaci zmínily, z toho pouze dva v brněnských novinách, ostatní reagovaly na hostování HaDivadla v pražském Junior klubu Na Chmelnici. Až na Zbyňka Vybírala<sup>62</sup>, který zhlédl premiéru poznamenanou přítomností starších a bohužel revoltujících dětí, se články a recenze shodly na pochvale bezprostřední, spontánní účasti dětí na představení, velmi vkusně vybrané a inscenované poezie, ukázněných a zároveň uvolněných výkonech herců, kteří velmi citlivě vedou děti celým představením. Jiřina Šmejkalová<sup>63</sup> vyzdvihla celou řadu inscenačních postupů mladého režiséra i v rámci kontextu

---

<sup>61</sup> Autorem výpravy inscenace byl Jaroslav Milfajt, budoucí Bornův častý spolupracovník.

<sup>62</sup> VYBÍRAL, Zbyněk. Divák řádl, herec trpěl. *Rovnost* 4. 10. 1986, s. 5.

<sup>63</sup> ŠMEJKALOVÁ, Jiřina. Hraní o hraní. *Tvorba*, 8. 4. 1987.

dětských divadel, která se často snaží o nekonvenční inscenační prostředky. Aleš Závodský ocenil jednak citlivý a vkusný výběr poezie a hudby, vynalézavou práci se scénou, rekvizitou, světlem, nezapomněl ani na práci s hercem: „*Představení dominují přesně vybudované herecké typy, skupina interpretů předvádí syntetické divadlo, kde se mluví, zpívá, tančí.*“<sup>64</sup> Všichni pisatelé si však posteskli nad tím, jak chudák současný dětský divák bombardovaný televizní zábavou postrádá zážitky blížící se tomu, co jim představilo HaDivadlo. Jiří Kříž<sup>65</sup> navíc doprovodil postesknutí svědectvím o tom, kterak při jím zhlédnuté repríze nebylo žádné dítě s to dát dohromady jakoukoliv básničku.

Jan Borna každopádně vkročil na půdu divadla pro děti tak, jak se slušelo na mladého, tehdy šestadvacetiletého režiséra tíhnoucího k alternativnějšímu divadelnímu jazyku: originálně, sebevědomě, ale s neobvykle velkou citlivostí a zároveň respektem vůči divákovi v podobě dítěte. Tyto atributy ponese povětšinou i jeho další práce.

---

<sup>64</sup> ZÁVODSKÝ, Aleš. Dospělým vstup zakázán. *Mladá fronta Dnes* 29. 12. 1986.

<sup>65</sup> KŘÍŽ, Jiří. Dosáhnout k poezii. *Brněnský večerník* 1. 10. 1986, s. 4.

#### 4.1.2. Zpívej, klaune...

Inscenace *Zpívej, klaune...* se v seznamu Bornovy režijní tvorby objevuje hned dvakrát, stejně jako inscenace *To je nápad!*. První uvedení v podání souboru Východočeského loutkového divadla DRAK v Hradci Králové se konalo 18. listopadu 1988<sup>66</sup>, podruhé sáhl Borna po tomto titulu po sedmi letech v roce 1995, kdy jej nastudoval s mladým souborem Dejvického divadla<sup>67</sup>. Díky tomu, že se jak v DRAKu, tak v Dejvickém divadle dochovaly videozáznamy<sup>68</sup> inscenací, můžeme porovnat obě dvě uvedení.

Nejprve se zmíním o tom, co je pro obě uvedení společné, totiž námět a princip otevřené hry. Na začátku vzniku inscenace stálo devatenáct vět, které nastiňovaly situace a dramatickou linku příběhu, hudba Jiřího Bulise a texty písniček Jana Vodňanského. V DRAKu vznikl scénář inscenace, který pak Borna přenesl do Dejvic v již zafixované podobě. V Hradci Králové se začalo zkoušet s hotovou scénou a loutkami, ale bez pevného scénáře, pouze s rámcem výše zmíněných devatenácti vět, na které herci spolu s režisérem improvizovali, hledali dramatickou a scénickou podobu jejich ztvárnění a až na základě práce na zkouškách vznikla zafixovaná podoba inscenace. Nemůžeme samozřejmě zapřít ani autorský přístup dejvických herců, ale faktem zůstává, že k nim byla inscenace do značné míry přenesena hotová bez výraznějších změn, a to i co se týká scénického řešení. Z tohoto důvodu je pod oběma inscenacemi jako autor podepsán i scénograf Petr Matásek<sup>69</sup>, poněvadž scénická koncepce inscenace byla pro její vznik stejně důležitá jako námět, resp. byla součástí námětu<sup>70</sup>. A ačkoliv je pod dejvickou inscenací jako autorka scény, loutek a kostýmů

---

<sup>66</sup> Jan Borna získal příležitost k pohostinské režii v DRAKu díky pozvání Josefa Krofity, který se ke spolupráci s ním rozhodl po zhlédnutí Bornovy inscenace *Ubu spoutaného* v pražském Klubu Delta (premiéra podzim 1987).

<sup>67</sup> Premiéra inscenace v Dejvickém divadle se konala 17. prosince 1995.

<sup>68</sup> Záznamy bohužel nejsou k dispozici ve videotéce Divadelního ústavu, ale pouze v archivech obou divadel a v soukromém archivu Jana Borny.

<sup>69</sup> Petr Matásek, nar. 17. 4. 1944 v Praze, scénograf. Po absolvování oboru scénografie na Akademii múzických umění v Praze v roce 1966, nastoupil jako scénograf a šéf výpravy do Divadla dětí ALFA v Plzni (1968-1974). Od roku 1974 do roku 2000 působil jako šéf výpravy a scénograf v královéhradeckém DRAKu, nyní je scénografem ve svobodném povolání. Od roku 1990 se věnuje také pedagogické činnosti jednak na katedře alternativního a loutkového divadla pražské DAMU, dále jako vedoucí workshopů a kurzů scénografie v zahraničí. Je autorem okolo 120 loutkových, činoherních a operních výprav v Čechách a v zahraničí, významná je jeho mnohaletá spolupráce s režisérem Josefem Krofitou v divadle DRAK.

<sup>70</sup> Blízká autorská spolupráce Borny se scénografem, a to jak na scénáři, tak na režijní koncepci je typická pro téměř celou jeho tvorbu. Zde se jedná o příklad této vazby, kterou si Borna vytvořil s Petrem Matáskem v DRAKu a která byla důležitá pro vznik všech tří inscenací pro Divadlo DRAK.

podepsána Bára Lhotáková, ze záznamů obou představení je jasné, že její úloha byla spíše výrobní, realizační, nikoliv tvůrčí ve smyslu vlastního autorského přínosu<sup>71</sup>.

Určujícím prvkem scény je v obou případech obdélníková žebříková konstrukce posazená na širší stranu doprostřed pódia. Konstrukce vytváří jakýsi portál, uvnitř něhož je zavěšená revuálka. Princip jednoho akčního centrálního objektu na scéně je pro Matáška typický. Zpoza této oponky vystupují herci před diváky, hraje se nad ní s loutkami, po žebříku konstrukce lezou aktéři nahoru. V Dejvicích přidali z prostorových důvodů ještě malou šikmu, která ke konstrukci vede zepředu, a tím vyvýší pro oči diváků akce za oponkou.

V obou případech bylo aktérů pohádkového příběhu šest: Principál, Mim, Kouzelník, Silná žena, v DRAKU dvě Tanečnice, v Dejvicích pouze jedna a místo ní do plného počtu ještě Muzikant<sup>72</sup>. Děj není nijak jednoduchý, základní linie příběhu je prošpikována různými skeči, gagy, cirkusovými a akrobatickými čísly, ale hlavně situacemi, které vyžadují přímou interakci a spolupráci diváků v hledišti. Rozhodně se nejedná o jednu linku vypravování určitého příběhu, jíž by po celou dobu inscenace odpovídalo dění na jevišti.

Dětem se představují členové malého cirkusu jeden po druhém se svými čísly, ale protože jim pro dnešní představení chybí Klaun, musí děti rozhodnout, kdo z artistů dnes bude hrát jeho roli. Ten je nakonec vybrán díky písničkovému rozpočítadlu s klobouky, klaunský klobouk skončí na hlavě Mimovi. Jenže Kouzelníkovi zůstane Klobouk Závisti, který způsobí, že se Kouzelník stane „záporákem“, co zkazí úplně všechno. Prvním problémem je, že Mim nemá hlas, nemůže tedy začít představení s názvem *Zpívej, klaune?* To vyřeší holubička, která hnízí nahoře na žebříkové konstrukci, protože dá Mimovi hlas, ten zazpívá a představení by mohlo začít, kdyby však Kouzelník holubičku neukradl a tím Mima znovu nepřipravil o hlas. Holubička však ještě stihne ostatním artistům a dětem prozradit, že poslední vajíčko jim vrátí písničku. Tahle předpověď se stane klíčem k rozmotání zápletky.

Artisté vyberou vajíčka z hnízda, rozdají je dětem, aby je zahřívaly, ale to poslední jim ukradne Kouzelník. Tím začíná dobrodružný boj o vajíčko, který vyplní téměř celý čas představení: Kouzelník změní němého Mima-herce v loutku, poslední vajíčko z hnízda

<sup>71</sup> Toto tvrzení dokládá fakt, že téměř všechna řešení scénických změn, triků, barevnost scény i způsob, jakým jí herci využívají pro scénickou akci, jsou v obou inscenacích identické.

<sup>72</sup> Obsazení v hradeckém DRAKU vypadalo takto: Principál – Jan Pilař, Mim – Zdeněk Říha, Kouzelník – Ladislav Peřina, Silná žena – Pavla Tomicová, Tanečnice – Zorka Ulbertová, Eva Spoustová. V Dejvicím divadle následovně: Principál – Čeněk Koliáš, Mim – Martin Matejka, Kouzelník – Peter Varga, Silná žena – Ivana Lokajová, Tanečnice – Lenka Svadbíková (provdaná Veliká), Muzikant – Jan Vondráček.

holubičky ukradne a schová pod zem, kde ho hlídají dva červi. Malý červík ale vajíčko zachrání, artisté za odměnu zachrání červíka, ten se zakuklí a vyroste z něj motýl. Kouzelník ale vyčaruje velký vír, kterým jim zase vajíčko sebere a chystá se na předvedení svého největšího kouzla, proměnu Tanečnice v mořskou rybu, holubičky v bublinu a „obtesání“ Tanečnice noži poslepu. Při něm však omylem probodne balonek v kleci – začarovanou holubičku, rozčílí se a všichni se ocitají v mořské bouři, dobrodružství nebere konce.

Artisté se rozhodnou, že musejí Kouzelníkovi sebrat hůlku, ve které se skrývá veškerá jeho moc, to se jim podaří a konečně se zmocňují vajíčka. Avšak ukáže se, že to popletli. Tohle vajíčko totiž není to poslední, protože bylo-li v hnízdě holubičky vespod, bylo to první vajíčko, které snesla. To znamená, že poslední vajíčko, které jim vrátí písničku, je někde mezi dětmi, které je po celou dobu zahřívaly. Silná žena přinese velkou nůši a děti do ní vrátí všechna vajíčka.

Než se vajíčka vylíhnou, připraví se všichni na ptačí bál, aby mohli šťastný konec náležitě oslavit – v DRAKu dostaly děti papírové ptačí čepičky, v Dejvicích jim na nos herci nakreslili zobáček. Náhle se však opět zjevuje Kouzelník, Silná žena ho připraví o Klobouk Závisti, ze kterého se stane pavouk a uteče, Kouzelník už je zase hodný. Děti jsou ale pro jistotu varovány, že Klobouk Závisti utekl, ať si tedy dávají pozor, aby jim někdy nesesl na hlavu. Konečně se z vajíček vyklubou ptáčky, Mimovi se vrátí hlas a herci s dětmi zpívají jednoduchou písničku o ptačím bále, tancují s nimi a odvádějí je ze sálu – představení končí.

Z devatenácti vět sestavil Borna s herci pestrý a dobrodružný příběh, a ačkoliv byly obě dvě inscenace určeny pro děti od čtyř let, ani na jednom ze záznamů jsem překvapivě nenašla ze strany dětí projevy nepochopení, nudy nebo nezájmu o dění na pódiu. Reakce byly výlučně vstřícné, angažované do dění na jevišti, v dejvicím záznamu dokonce místy velmi hlasité.

Jak už jsem zmínila výše, spousta scénických, ale i režijních řešení se v obou inscenacích shodovala, nejinak tomu bylo i s použitím hudby a písniček. Už pro oba případy netradiční umístění diváků; v DRAKu i v Dejvicím divadle si herci přivedli děti přímo na jeviště, takže je vzájemně dělily maximálně 2-3 metry, nebyla mezi nimi žádná prostorová distance, rodiče byli ponecháni vzadu v hledišti. Představování jednotlivých artistů bylo

v obou inscenacích spojeno s rozdáváním polštářků dětem<sup>73</sup>, stejná byla i hra s vajíčky, odhalení omylu s posledním vajíčkem, držení palců červíčkovi, ptačí bál atd. Děti byly do akce angažovány v obou představeních na stejných místech. Velmi podobné bylo scénické řešení podmořského světa v epizodě s Tanečnicí proměněnou v rybu – herci natáhli nad scénu i nad děti velký temně fialový stan, který evokoval mořskou hladinu. Lehkou látkou zezadu pohybovali, čímž evokovali vlny. Když Kouzelník vyčaroval bouři, je ze záznamů patrné, že některé děti začaly dokonce vriskat.

Oba dva soubory se zde velmi často setkávaly s otevřenou interakcí dětí, které přímo slovně reagovaly na určité situace hry. Borna zde opět vědomě pracoval s principem otevřené hry. Jeho nastolení bylo dáno tím, že nejprve se dětem představí jednotliví aktéři jako artisté a po vzájemné domluvě, zde i s publikem, nastolí hru. Určí role a vysvětlí dětem, o čem chtějí hrát. Jejich záměr je však ustavičně mařen zlým Kouzelníkem. Děti, které pomáhaly s výběrem představitele Klauna a kterým bylo slíbeno báječné představení s Klaunem v hlavní roli, automaticky fandí Mimovi a jeho přátelům v boji s Kouzelníkem. Tato jejich přirozená sympatie je důkazem absence estetické distance, jejím projevem jsou otevřené reakce na vývoj příběhu, situací. Linie představení, ve které jde o Mima, jenž by měl představovat Klauna, ale je mu v tom neustále bráněno Kouzelníkem, je pro děti „doopravdy“. Domluvená hra, tedy ta, ve které by se dívaly na Mima v roli Kouzelníka, estetickou distancí naopak nastoluje. Ale protože Borna ponechal těžiště příběhu právě v boji s Kouzelníkem, děti do představení vstupují: radí hercům, kde hledat vajíčko, spolupracují s nimi na kladném vývoji situace, varují je před Kouzelníkem, který se objevuje v pozadí, výskají při mořské bouři, pečují o svěřená vajíčka apod. Ale na konci představení zůstává otázka, co bude se slíbenou hrou na Klauna. Představení končí ptačím bálem jako oslavou šťastného konce, ale děti se nedočkají slíbené skvělé podívané, ve které bude vystupovat Mim v roli Klauna. Možná že na ni skrze gejzír situací, které mají za sebou, zapomněli. Bohužel se mi nepodařilo vypátrat dětského pamětníka ani jedné z těchto dvou inscenací s relevantní vzpomínkou na to, zda si děti pocit dluhu odnášely nebo ne. Vladimír Hulec ve své kritice dejvické inscenace poukazuje na podobný dojem: „*V krkolomném ději se nedaří příliš udržet linii příběhu, dětem to však nevadí. Záleží jedině na hercích, zda naváží a udrží kontakt, zda dokáží improvizovat v nečekaných situacích. ... Nezkušenost dejvických herců je zatím zjevná. Má svá kouzla i svá úskalí. ... přílišné lpění na daném scénáři tam, kde improvizace*

---

<sup>73</sup> Ovšem dejvičtí herci originálně využili polštářky k ukázkám svého cirkusového umění: Kouzelník s nimi žongloval, Tanečnice slibovala cvičené polštářky, Silná žena hrála na polštářky jako na harmoniku apod.

a přímý dialog byly by vzpruhou.“<sup>74</sup>. Ačkoli u hradecké inscenace nemohu své tvrzení podepřít žádnou obšírnější kritikou, je již ze záznamu zjevné, že hradečtí zkušení profesionálové si s dětmi uměli lépe poradit, vedli je spleť příběhu a obratněji improvizovali na základě dětské bezprostřednosti. Oproti nim byli mladí absolventi v Dejvicích „...výrazově trochu kostrbatí, v pohybech a gestech předimenzovaní a zbytečně využívají sem tam nějakou obezličku.“<sup>75</sup> Nicméně pro mladý soubor Dejvického divadla byl „Klaun další stupínek na cestě od Kocourkova<sup>76</sup> přes Quijota<sup>77</sup>, na cestě ke spolupráci s divákem a k rušení bariéry mezi hledištěm a jevištěm.“<sup>78</sup> Jan Kerbr glosoval inscenaci ve svém článku takto: „...Bornovo a Vodňanského Zpívej, klaune! Tento muzikálek s aktivní participací dětí do osmi let jsem absolvoval poslední adventní neděli a nemohl jsem si vybrat lépe. Nelicoměrná kontaktnost, opravdovost dětského prožívání (ti nejmenší, umístění na jevišti, svými drobnými ataky pláče, radosti či dychtivosti leckdy zastínili dobře sešranou partu účinkujících) i důmyslná kompozice a rovnováha mezi činohereckými a loutkářskými prostředky vytvářejí divadelní realitu ne běžně vídaného typu. Pointu si půjčím – s dovolením – od herce Martina Matejky, který ji dával k lepšímu po představení v divadelním klubu. Děti mají možnost zvolit si herce, který ztvární roli Klauna, v režii Jana Borny to ovšem vyjde při každé repríze tak, že roli ztvárňuje Matejka; ten je na jevišti relativně nejméně vidět, o to víc se při loutkářských aktivitách zapotí za scénou. Když se herci po představení loučili se svými dětskými diváky, jeden chlapec Matejkovi s odzbrojující kolegiální loajalitou pravil: „Ale moc sis nezahrál, co?“<sup>79</sup>

Dejvičtí si ale uměli naklonit i rodiče. Vtipy a narážky na adresu dospěláků v inscenaci z DRAKu nenajdeme. Integrace dospělého doprovodu dětí do hry se stala pro další Bornovy inscenace s tímto souborem typickým postupem. Díky němu vznikla linie rodinných představení<sup>80</sup>, uváděných později s úspěchem v Divadle v Dlouhé. Zde se herci na rodiče obracejí pouze tu a tam, zatím se rozhodně nedá hovořit o tematické linii určené pro rodiče, která je rovnocennou součástí inscenace.

Pro Jana Bornu se v případě inscenace *Zpívej, klaune...* v DRAKu jednalo o druhý režijní počín pro dětské publikum. Měl na rozdíl od HaDivadla k dispozici velmi zkušené

<sup>74</sup> HULEC, Vladimír. Malí velcí klauni. *Divadelní noviny* 5, 1996, č. 3, s. 5.

<sup>75</sup> Tamtéž.

<sup>76</sup> Myšlena inscenace *To je nápad!*, viz kapitola 4.1.3

<sup>77</sup> Myšlena inscenace *Dobrodružství Dona Quijota*, premiéra 27. 3. 1994.

<sup>78</sup> SUKOVÁ, Eva - TOMEŠOVÁ, Andrea. *Dejvické divadlo – deset let*. Praha: Dejvické divadlo, 2002, s. 29.

<sup>79</sup> KERBR, Jan. Divadelní glosář prosinec. *Divadelní noviny* 6, 1997, č. 2, s. 5.

<sup>80</sup> Mám na mysli především inscenace *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka* (premiéra r. 2000) a *Myška z bříška* (premiéra r. 2006).

herce zvyklé hrát pro děti dennodenně, generaci DRAKu „vychovanou“ érou Josefa Krofty a scénografa Petra Matáska, který svým scénickým řešením spoluurčil inscenační tvar pro pozdější uvedení v Dejvicích. Hradecká inscenace se v porovnání s dejvickou vyznačuje vyrovnaností všech složek inscenace, zkušenější prací s dětmi i čistším výtvarným pojetím. Kromě toho nelze opomenout fakt, že inscenace dostala svůj tvar i pro pozdější uvedení právě v DRAKu díky práci tamního tvůrčího kolektivu. Do Dejvic Borna nepřenesl inscenaci beze změn a s vyloučením jakékoliv kreativity druhého tvůrčího týmu, ale z výše uvedených důvodů se inscenace v hradeckém DRAKu vydařila přece jen o něco lépe. Důkazem je také vítězství hradecké inscenace na festivalu profesionálního loutkového divadla pro děti předškolního věku, Mateřinka 1989.



#### 4.1.3. To je nápad!

Inscenace *To je nápad!*<sup>81</sup> se stala druhým případem přenesení představení z DRAKu do Dejvického divadla. Její první verze, tedy hradecká, vznikla zhruba rok a půl po *Zpívej, klaune...*, premiéra se konala 17. února 1990. Druhé uvedení v Dejvickém divadle mělo svoji premiéru naopak před dejvickou inscenací *Zpívej, klaune!*, konkrétně 30. října 1993.

Záznam hradecké inscenace se bohužel nedochoval<sup>82</sup>, dále tudíž budeme hovořit hlavně o inscenaci Dejvického divadla<sup>83</sup>, nicméně na úvod alespoň to, co lze nalézt v archivu divadla DRAK a paměti samotného Jana Borna. Hru na motivy kocourkovských legend připravil sám Borna a divadlo DRAK ji uvedlo v rámci cyklu „Žertěři a kejklíři“. Jedním z důvodů jejího zařazení do cyklu bylo to, že: „...prostředky, jimiž vám ji (pozn. hru *To je nápad!*) vyprávíme jsou inspirovány duchem středověkého divadla, duchem velké komediantské lidové zábavy...“<sup>84</sup>. Hru Borna koncipoval pro dva konkrétní herce, Jana Pilaře<sup>85</sup> a Borise Šlechtu<sup>86</sup>, ostřílené herecké matadory s bohatými zkušenostmi s divadlem pro děti, velkým darem improvizace i svobodné imaginace a suverénní schopností „utáhnout“ ve dvou celé představení za ostré pozornosti dětských diváků, pro které mohli být vzhledem k věku spíše pohádkovými dědečky než rozpustilými klauny. Borna opět staví inscenaci na již ověřených pilířích: výprava Petra Matáska, texty písní Jana Vodňanského, hudba Jiřího Bulise. Vzhledem k tomu, že na inscenaci nereagovala ani žádná komplexní recenze nebo studie, jak tomu u divadla pro děti bývá velmi často, je reflexe možná pouze na základě

<sup>81</sup> Názvy inscenací se lišily v použitých koncových interpunkčních znaménkách: zatímco inscenace v DRAKu se oficiálně jmenovala *To je nápad...*, v Dejvickém divadle byla uváděna pod názvem *To je nápad!*.

<sup>82</sup> K tomuto závěru jsem dospěla na základě zjištění, že záznam nevlastní ani archiv divadla DRAK, ani Jan Borna, ani videotéka Divadelního ústavu v Praze.

<sup>83</sup> Videozáznam inscenace se nachází v archivu Divadla v Dlouhé, kam se přestěhoval spolu s dejvickým souborem.

<sup>84</sup> In program k inscenaci *To je nápad...*, Divadlo DRAK, uloženo v Divadelním ústavu, dokumentační odd., sign. K 19 700 P.

<sup>85</sup> Jan Pilař, nar. 11. 10. 1933 v Dolních Kounicích, herec a divadelní režisér. Začínal počátkem 50. let jako loutkoherec v brněnském Loutkovém divadle Radost, které roku 1959 vyměnil za angažmá v nově vzniklém Východočeském loutkovém divadle DRAK, jehož předním členem zůstal 35 let. Na poetice a inscenačním stylu, jaký tato scéna v různých etapách rozvíjela, se jeho herecký projev profiloval také v činoherním oboru, který pak od poloviny 90. let uplatňoval v souborech hradeckého Klicperova a Východočeského divadla Pardubice (*Předvečer tříkrálový, Čarodějky ze Salemu, Královské hry, Ondina*). (převzato z webových stránek <http://www.libri.cz/databaze/film>, doplněno o informace z Východočeského divadla Pardubice)

<sup>86</sup> Boris Šlechta, nar. 25.4. 1937 v Pardubicích, herec. Po vystudování Střední umělecké školy v Praze nastoupil do hradeckého loutkového divadla. Zprvu prošel několika technickými profesemi, uplatnil se několikrát jako scénograf, ale později získal v uměleckém souboru nezastupitelné místo. Byl to jednak jeho vrozený lyrický tón a houževnatost, pro něž si zajistil jedno z předních míst v souboru. Prubířskou rolí byl jeho Karabas Barabas v *Tajemství zlatého klíčku*, kterým se v roce 1963 otvíral divadelní sál Východočeského loutkového divadla – dnes DRAKu. Svůj výtvarný talent uplatňoval ve volné tvorbě, v ilustracích a jedinečných papírových modelech železnice. V devadesátých letech přešel na pardubické a hradecké činoherní jeviště. (převzato z webových stránek <http://www.profiloutkari.org>)

subjektivních sdělení a vzpomínek tvůrců. Objektivním faktem zůstává vysoký počet repríz této inscenace v DRAKu, který dosáhl čísla 104<sup>87</sup>.

Obě inscenace se opět shodují ve své dramatické, inscenační i scénické stavbě<sup>88</sup>, užitém principu kontaktního divadla, otevřené hry, byly v nich také použity totožné písničky. Dejvické uvedení je přímo inspirované hradeckým ve všech složkách.

Pro dejvický soubor to však byla inscenace mimořádná, protože se jednalo o první premiéru vzniklou přímo v tehdejší Dejvickém divadle, navíc první počín Jana Borny s herci souboru, kterému se stal od sezony 1993/94 uměleckým šéfem. Borna uchopil námět pohádek z města Kocourkov<sup>89</sup> naruby a poslal na jeviště Jana Vondráčka s Pavlem Tesařem se scénářem situací, do kterých je nutné angažovat přítomné děti v hledišti. Pomohl jim spolu s Bárou Lhotákovou výpravou s hadrovými panáky a stavebnicovou scénou, a co je velmi podstatné, z dětí učinil opět angažované partnery hry. Udělal z nich totiž kocourkovské občany. Inscenace byla určena dětem předškolního věku od 4-5 let.

Do sálu dejvického divadla byla před představením vpuštěna pouze děvčata se svými rodiči, zatímco chlapci zůstali venku. Dívky měl na starosti Jan Vondráček v převleku za nejstarší kocourkovskou ženu. Příchozí zdravil, oslovoval je: „*Dobrej, ženský*,“ usazoval na místa a posmutněle čekal, až se shromáždí celá dívčí část publika. Když už ji měl pohromadě, seznámil „kocourkovský ženský“ se stavem jejich města. Kocourkovští chlapi jsou totiž tak chytří a ve světě žádání, aby udělovali nejrůznější rady svým hloupějším kolegům, že se už v Kocourkově neukázali pěkně dlouho. Jejich město chátrá, domy nejsou opravené, ženským je smutno. A proto se Vondráček jako nejstarší kocourkovská žena rozhodl, že musejí společně napsat chlapům dopis. Kreslí ho, obsahem je zpráva o stavu města, že je tu jejich ženy potřebují a že se mají zkrátka vrátit. Vondráček dopis smotá a vhodí do potrubí na jevišti – dopis putuje potrubní poštou.

Mezitím se ve foyer nacházel Pavel Tesař s chlapci, aby jim oznámil, že dostal dopis od kocourkovských žen. Společně s chlapci dopis luštili na základě obrázků, až se dostali k obsahu sdělení a souhlasili s Pavlovým návrhem vrátit se do Kocourkova, resp. do sálu. Jako dopravní prostředek zvolí vlak, Pavel je naučí, jak se takovým vlakem cestuje, rozdělí mezi chlapce jednotlivé role zvuků vlaku a po zkoušce nanečisto vjedou jako vlak plný

<sup>87</sup> VONDŘÁČKOVÁ, Zora (red.). *DRAK 1991-2004*. Hradec Králové: Garamon s.r.o., 2004, nestránkováno.

<sup>88</sup> Stejně jako v případě inscenace *Zpívej, klaune...* vychází scénografické řešení dejvické verze z Matáskova návrhu a realizace. Tedy co se týká scénografie je dejvická inscenace variací na hradeckou.

<sup>89</sup> SEKORA, Ondřej. *Kronika města Kocourkova*. Praha: Albatros, 1985.

kocourkovských chlapů do dejvického sálu. Kluci se usazují na volná místa a Tesař s Vondráčkem se hledají podle roztržené svatební fotografie, přičemž se Pavel seznamuje s již přítomnými dívkami s tím, že hledá svou ženu: „*Taková vysoká, hubená, trochu proplešlá*“. Při tělesných proporcích obou herců (Jan Vondráček měří bezmála 190 cm, Pavel Tesař sotva 170 cm) byl tento moment zábavný pro děti i jejich rodiče a zdaleka tomu tak nebylo v představení naposledy. Po šťastném shledání se pustí do práce, ze smetiště na jevišti (nejrůznější prkna, krabice, roury) postaví znovu krásný Kocourkov, u této stavby zazní první písnička představení. Při stavbě Kocourkova už je z Vondráčka Chytřej Honza a z Tesaře Šikovnej Pavel.

Když je stavba hotová, začnou se oba herci zase loučit, protože dostali zprávu z Egypta, že by tam potřebovali trochu pomoci s pyramidami. Nechají naschvál ujet pár vlaků do Egypta a pak přijdou na to, že se jim nikam nechce, že už jsou z toho věčného radění unavení a že by nejraději zůstali v Kocourkově – děti s tím nadšeně souhlasí. V tento moment začnou herci s dětmi vést živý rozhovor na téma Jak to udělat, aby nás už do toho světa nezvali. Ptají se dětí, co se dělá, když chtějí zůstat doma, a dostává se jim takových rad jako např. že je nejlepší se schovat, nebo být nemocný, nebo jet k babičce apod. Herci návrhy uznávají za výborné, ale pořád to neřeší problém, že si totiž o nich všichni myslí, jak jsou chytří a nepostradatelní. Děti tedy navrhnou, ať jsou hloupí – samozřejmě je k tomuto návrhu herci nenápadně přivedou. A to je právě onen *nápad* z názvu představení. Následně se ještě společně radí o tom, co se dělá, když jsme hloupí, a děti přicházejí opět s originálními nápady.

Herci začnou tím, že postaví z kostek a prken hloupou radnici našišato a zavedou novou módu tím, že si potrhají kostýmy. Vždy, když jeden z nich přidá další hloupý nápad jako například to, že musí být na radnici tma, aby nebylo vidět, jak jsou radní hloupí, zvolá ten druhý: „*To je nápad!*“ a oslaví to společně písničkou nebo básničkou. Epizoda s chytáním světla do radnice je vyvedena před cizincem, Skotem<sup>90</sup>, na kterém si Kocourkovští vyzkoušejí, jestli jim jejich hra na hloupost funguje. Pavel dětem ukáže, jak budou „jako“ lovit světlo (do hrníčku, do pasti na myši s cukrem) a jak on bude dělat utíkající světlo pomocí zrcátka. Skot se chytne do pasti místo světla a zděšen hloupostí Kocourkovských uteče.

Další otevřená a předem domluvená hra začne se zlodějem, který se vloupe na radnici. Zloděj je velký maňásek na ruku. Pavel loutku dětem nejdřív ukáže, předvede jim, jak se nasazuje a jak se s ní zachází, až pak s ní leze na radnici. Děti slyší cinkání (Honza má v ruce

---

<sup>90</sup> Skot je vyveden jako marioneta, která přilétá v zeleném letadle.

rolničku, děti jí vidí), Honza se jich ptá, co to je, ale žádné dítě, alespoň na záznamu, neřeklo: „*Máš to v ruce*,“ apod., řekly např., že by to mohl být kašpárek nebo zvoneček. Zloděj, který na radnici cinká penězi, je jako ideální kandidát na starostu lapen do sítě, ale musí ho hlídat garda. Gardu utvoří ze tří velkých hadrových panáků učitele, policajta a generála, každá loutka má jistou anomálii (dlouhé nohy, dlouhé ruce, velká hlava), při složení dohromady utvoří jednoho velikého gardistu a opět to oslaví písničkou.

Pak následuje stavba věže, na které se popase kráva, původně peřina, jež se v loutku opět promění před zraky dětí, resp. dostane funkci krávy. Krávu vytahují na věž za zpěvu písničky *Kráva na věži mlékem osvěží* a hned potom strategicky zničí všechna pole a po jevišti rozházejí kopřivy na bodcích. Snažení Kocourkovských je korunováno návštěvou Velvyslance všech království, který má zkontrolovat, zda jsou místní opravdu tak hloupí. Velvyslanec-loutka zazpívá píseň o hlouposti města Kocourkova a Honza s Pavlem to oslaví úplným rozsápáním kostýmů.

V tu chvíli však musí přijít zlom. Kocourkovští už dosáhli dokonalé hlouposti, ale najednou nacházejí plačící miminko, se kterým si nevědí rady ani za pomoci dětí: kráva na věži chcípla hladu, takže nemají mléko, zničili si všechna pole, takže nemůžou udělat kaši a dokonce nemůžou miminko ani přikrýt, protože roztrhali všechno oblečení. Nakonec se s dětmi shodnou na tom, že se tak dlouho snažili být hloupí, až z toho dočista zhloupli doopravdy. Není tedy jiné řešení, než se opět vydat do světa a naučit se zpátky od těch, jimž byli učiteli, jak se znovu stát chytrými. Naučí ještě děti poslední písničku o tom, jak vyrážejí do světa a s ní odcházejí. To je konec zhruba 50minutového představení.

Na této inscenaci je opět velmi dobře patrné užití principu otevřeného divadla, prozrazené hry, která však neztrácí svým prozrazením kouzlo, ale ukazuje dětem, že tohle všechno je hra domluvená, která má své principy – tedy velmi jednoduchým způsobem jim vysvětluje, co je to divadlo. Tento princip v praxi můžeme popsát v několika fázích: nejdřív o tom mluvím, pak to ukazuji a zároveň to dělám. Třeba na případu krávy na věži: nejprve přijde nápad, že by bylo skvělé pověsit na věž krávu, pak otázka, jak ji tam dostaneme, pak nápad, že by kráva mohla být peřina, potom vytvoření krávy z peřiny a konečně pověšení krávy na věž. Dítě se seznamuje s možností metaforičnosti čehokoliv na jevišti, s tím, že hru tvoří herci, kteří hrají Kocourkovské, ale zároveň si hrají na Kocourkovské. A děti s nimi.

Borna také zde potvrdil svůj zájem o „...divadlo, jehož principem je hra. To znamená, že se vezme nějaká výchozí látka a hledají se její možnosti. Pracovali jsme tímto způsobem

*už na pohádce To je nápad!, což byl původně jenom scénář devíti situací, které jsme pak rozpracovávali. Věc, která mě přitahuje nejvíc, spočívá v hledání způsobu, jak se pomocí zdánlivé volnosti dobrat poměrně pevné výstavby tématu.“<sup>91</sup> Zde Borna popsal velmi lapidárně svou metodu režijní práce, kterou se budeme podrobněji zabývat dále.*

Zcela nepochybně pomohla úspěchu inscenace i akční výprava Báry Lhotákové, ovlivněná Matáskovým řešením, avšak kouzlo jejích technicky originálně řešených hadrových panáků je nezpochybnitelné. Přispěla tak k tomu, že se v této podivuhodné skladbě pro dva hráče a orchestr diváků může „*cokoli stát čímkoli a kdokoli kýmkoli*“<sup>92</sup>.

Za herecké výkony získali Jan Vondráček a Pavel Tesař také cenu na festivalu Mateřinka '95 za spontánní a neotřelý kontakt s dětským divákem. S představením se rozjeli také na mezinárodní loutkový festival Lutke 1995 v Lublani, zúčastnili se festivalu Mezi ploty 1995 či 2. ročníku přehlídky pražských divadelních představení pro děti Dáreček. Navíc ji soubor přenesl i do Divadla v Dlouhé, kde se hrála až do roku 1999. Celkový počet repríz dejvické inscenace dosáhl 91 uvedení.

---

<sup>91</sup> ŠTĚPÁNOVÁ, Karola. Hra je základem divadla (rozhovor s J. Bornou), *Lidové noviny* 18.3. 1994, s. 9.

<sup>92</sup> PILÁTOVÁ, Jana. Zpráva o Dejvickém divadle, *Divadelní noviny* 3, 1994, č. 4, s. 6.

#### 4.1.4. Kráska a zvíře

V pořadí čtvrtou a zároveň poslední inscenací Jana Borna pro královéhradecký DRAK byla adaptace Hrubínovy divadelní hry *Kráska a zvíře*<sup>93</sup>. Jednalo se o adaptaci velmi výraznou, text byl seškrtán na dřevě, v podstatě jen na několik krátkých dialogů. Osobité a naprosto svobodné nakládání s textem šlo, jak si ukážeme dále, ruku v ruce nejen s poetikou DRAKu, ale i s celkovou režijní koncepcí inscenace.

V této Bornově inscenaci není text hlavním komunikačním prostředkem, většina významů je přesunuta do mimoslovního projevu. Borna spolu se scénografem Matáskem vytvořili pro *Krásku a zvíře* jakýsi obrazový a významový systém pomocí vizuálních akcí a opakujících se výjevů, na jehož základě postavili symbolickou kompozici celé inscenace. Mohlo by se zdát, že Hrubínův básnický text se bude tomuto principu vzpírat svojí vlastní silou, emocionalitou a metaforičností. Hrubínova hra na příběhu staví, jeho struktura je rozvíjena převážně dramaticky a Borna redukcí textu posílil lyričnost celého příběhu a zároveň jeho symbolickou stránku. Nehraje se tu ani tak pohádkový příběh statečné Krásky se srdcem na pravém místě, která silou své lásky učiní z nešťastného Zvířete člověka, ale spíše patriarchální zápas Dobra a Zla, hraje se o krásu jako synonymu pro Lidskost a o ryzí touhu po této krásu, která je však zároveň pro člověka nedosažitelná.

Hodinovou inscenaci otevírá zvuková předehra „černého sboru“, který je jedním z hlavních kompozičních prvků inscenace: z něj vystupují herci, aby se chopili jednotlivých rolí, je to právě sbor, který připomíná Zvířeti jeho zvířecnost, zrazuje ho od vměšování se do lidského světa, je černým nebezpečným lesem, záhadným zdrojem děsivých zvuků a obrazů, tajemným zámekem a v neposlední řadě také nositelem hudební složky inscenace. Jeho zvuková kompozice zahajuje představení, kdy se ocitáme ve víru, možná bouři, scéna se jen pomalu rozsvěcuje, zprvu si nejsme jisti, co před sebou na nevelkém jevišti DRAKu vidíme. Základním a jediným scénickým prvkem je tu velká kovová konstrukce ve tvaru spirály<sup>94</sup>, položená na osu jeviště tak, že diváci vidí do jejího jádra ubíhajícího od forbíny až do zadní části jeviště. Spirálu Matásek opatřil po celém jejím obvodu žebříky, čímž vytvořil prostor pro pohyb herců i akce loutek a systém úchyty pro závěs dalších hracích ploch, látek a opon. Hraje se tedy uvnitř, vně i na spirále. Spirála je černá, stejně jako sbor a většina dalších scénických prvků, které se na jevišti objeví. Kontrast černé a bílé má

<sup>93</sup> Premiéra se uskutečnila 17. a 18. prosince 1990. Dramaturg Vladimír Zajíc, režie a úprava Jan Borna, výprava Petr Matásek, hudba Jiří Vyšehradský.

<sup>94</sup> Viz 7.1 Obrazová příloha, obr. 17 a 18.

pro inscenaci důležitý význam. Po celou dobu dominuje na jevišti temnota, kterou poruší světlo jen občas. Nositelem bílé zůstane od začátku do konce jen Kráska – loutka a postupně také její čtyři herecké představitelky.

Z bouře se objeví loutky sester Krásky, Gábinka a Málinka, hartusící na svou bídu a otce. Ten však k jejich překvapení přináší zprávu o zbohatnutí. Všechny loutky v inscenaci jsou figuríny necelý metr vysoké, vedené herci. Otec se vydává naproti svým vozům, které se prý vrací s velikým bohatstvím. Ještě před odchodem si každá z dcer může přát, co jí má otec přinést. Dle „popelkovského“ schématu jsou dvě starší sestry chamtivé a sobecké, jen Kráska si přeje otcův šťastný návrat, a až když on sám naléhá, požádá jej o dárek v podobě růže. Její přání je samozřejmě provázeno notným výsměchem obou sester. V dalším obrazu otci v bouři v lese uteče jeho kobylka, ukazuje se, že zpráva o bohatství byla falešná a otec se uchyluje do neznámého zámku, který představují světla na konci spirály. Tam přichází poprvé na scénu Zvíře. Jeho divadelní podoba se během inscenace mění: nejprve je to jen hlas, zvuk kapající vody a pohybující se závěs v pozadí, pak přichází na scénu v podobě obrovského monstra s maskou zahalený do černých kusů látky, pod kterými jsou schováni čtyři herci, již se stejně jako představitelky Krásky v roli Zvířete vystřídají. Masku je tvář Zvířete, má rysy šelmy s chapadly a ostny. Podoba Zvířete se tedy postupně zhmotňuje od jeho znaku po vizuální podobu, která se dále přibližuje člověku až k jeho finální přeměně v lidskou bytost. Ve chvíli, kdy se Zvířeti jeho pracka změní v lidskou ruku, která podává Krásce zrcadlo, zasvítí tato ruka v temnotě scény tak výrazně, že se jí téměř nelze neleknout.

Po obrazu Zvířete s otcem na zámku a otcově slibu, že svůj život vykoupí tím, že obětuje Zvířeti jednu ze svých dcer, se otec vrací zpátky domů. Jeho návratu však předchází tzv. komické číslo – scéna s nápadníky dvou sester. Vtipné karikatury starých zchromlých ženichů Filipána a Filipce vytvořili Jan Bílek<sup>95</sup> a Vladimír Marek<sup>96</sup>, které neopomněla pochválit kritika<sup>97</sup>. Jejich namlouvací love song na dobrou noc určený

<sup>95</sup> Jan Bílek, herec. Absolvent katedry loutkářství DAMU, dlouholetý člen divadla DRAK a spoluvůdce jeho významných inscenací v letech 1977-1995. Zakladatel Bílkova kratochvilného divadla, spolupracovník českých loutkových divadel jako autor nebo režisér (Malé divadlo České Budějovice, brněnská Radost, Divadlo rozmanitostí Most, spolku Komedianti na káře, divadla Vysmáto, Pimprlového divadla P. Abbého Hroše, Pohádkomilného divadla K. Škvrnové, Divadla na cestě Liberec, divadla J. Junga). Je hercem souboru Samohana HK a od léta 2009 členem souboru Klicperova divadla v Hradci Králové.

<sup>96</sup> Vladimír Marek, nar. 6. 8. 1951 v Praze, herec. Absolvoval loutkářskou katedru DAMU. V letech 1973-1991 byl členem divadla DRAK v Hradci Králové. Od roku 1991 získal angažmá v Divadle Na zábradlí, v současné době zde působí jako stálý host. Spolupracuje s televizí (např. inscenace Přepadení, Motel Anathéma, Peklo) i filmem (Masseba, 1989, Krvavý román, 1993, Už 1995). V one-man show Mysterie Buffa Daria Fo v Divadle DRAK Hradec Králové (režie Jan Borna, premiéra 27. 1. 1990) geniálně spojil práci živého herce s loutkou, v Opeře Mozart odehrál více než 300 repríz operního kabaretu Play Magic Flute.

<sup>97</sup> Např. BAROCHOVÁ, Věra. Dračí pohádka v Divadle K. *Občanský deník* 11.5. 1991, roč. 2, č. 109, s. 5.

nafoukaným sestrám fungoval jako komická mezihra. Bornovi se tento princip nejednou neomylně osvědčí i v dalších inscenacích, ačkoliv zde nemá song funkci zcizovací.

Po tomto obrazu a Krásčině útěku<sup>98</sup> ke Zvířeti, kterým zachrání otce, začíná stěžejní část inscenace, tvořená čtyřmi dialogy, které jsou od sebe odděleny promluvami sboru směřovanými ke Zvířeti. Sbor zde zastupuje zrcadlo<sup>99</sup> z Hrubínovy předlohy. U Borny obklopují promluvy sboru Zvíře jako hlasy temné stránky duše, jako běsi, jako zvířecí část jeho vlastního nitra. Zrazují jej od rozhodnutí Krásku ušetřit pro její krásu a nevinnost („*Nezahubíš-li ty ji, zahubí ona tebe.*“), od citu, který v něm pomalu začíná klíčit a přibližuje ho k člověku.

V dialozích na zámku se postupně vystřídají čtyři dvojice Krásek a Zvířat. V první je Kráska ještě loutkou, kterou známe z předcházejících scén a Zvíře hlasem z pozadí, kde se pouze chvěje jakýsi tmavý závěs. Po skončení jejich dialogu následuje píseň sboru, během které přicházejí na scénu tři herečky v bílých košíkách. Podstupují stejný proces jako Kráska-loutka po příchodu na hrad – myjí se a jsou oblečeny do bílých šatů – tímto iniciačním aktem se z nich stávají Krásky a pokračuje série dialogů se Zvířetem. První Kráska leží na kulatém prkně zavěšeném uprostřed spirály, Zvíře za ní přichází každý večer a nosí jí růži, Kráska pochybuje, zda se jí to všechno nezdá. Zde je Zvíře stále ještě jen hlasem. Další dialog je již velmi dramatický. Kráska sedí u stolu a Zvíře se osměluje svěřit se jí se svojí láskou. A protože se mu již pracka proměnila v lidskou ruku, odváží se Krásce podat růži. Kráska nevydrží a otočí se. Přemáhá svůj děs a laskavě přesvědčuje Zvíře, které divák nevidí, že krása jeho duše je mnohem důležitější než jeho zjev. Vyzve Zvíře, aby spolu posnídali, napjatou scénu skončí náhlá tma a do ní děsivé zvolání Zvířete: „*Já nejím jako člověk!*“.

Zmučené Zvíře pak opět rozmlouvá se sborem, který jej přesvědčuje, aby dal Krásce volnost. Během této rozmluvy vidíme Zvíře poprvé ve zhmotnělé podobě: zpoza spirály se objeví velká maska, která se začne pomalu přibližovat směrem na forbínu, přičemž zbytek těla Zvířete je zahalen do tmavých cárů. Jak se později ukáže, v tuto chvíli je postava Zvířete scénicky tvořena čtyřmi herci skrytými pod velkým pláštěm. Sbor Zvíře přesvědčuje, aby dal Krásce volnost. Na tuto výzvu navazuje další, tentokrát spíše tragicko-komické loutkové číslo ze svatby sester s Filipcem a Filipánem: sestry tatínka trápí hladý, ženiši mají se sestrami

---

<sup>98</sup> Jízda na koni z lesa i do lesa je zde scénicky pojednána pomocí stínohry na plátně zavěšeném na konci spirály. Ploškovou stínohru v kombinaci s živými herci i loutkami Borna využije také v inscenaci *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka* ve scéně s poštmistrem Klementem a kobylkou Karličkou.

<sup>99</sup> V Hrubínově hře vede Zvíře dialog se sebou samým prostřednictvím zrcadla – svého obrazu, se kterým hovoří. Zvíře samotné je u Hrubína hodné, mluví srdcem, ale jeho obraz je zlý.



stejně plány jako s jejich dnes již pochovanými předchůdkyněmi, ve scéně opět proběhne love song, jenže tentokrát nenechají zpěváka dozpívat, poněvadž všem kručí v břiše, raději ho sežerou. Drastická scéna z oboru „rakvičkáren“ proběhne v rychlém tempu a zkratkovitě ilustruje krutost okolního světa, ve kterém jsou sice všichni jakž takž hezcí na povrchu, ale s jádrem je to bída.

Proč by tedy mělo Zvíře dávat Krásce volnost? Aby ji pustilo do tohoto krutého a ohavného světa? Sbor Zvířeti vysvětlí, že jakmile se dokončí jeho proměna v člověka, zemře. Nutno podotknout, že v tomto dialogu se sborem má již Zvíře podobu herce s maskou, tedy tělo Zvířete je již lidské. Rozrušený z představy o tom, že Krásku ztratí, dá-li jí svobodu, skáče Zvíře akrobaticky po spirále jako vyděšená šelma v kleci<sup>100</sup>. Zvíře nakonec poslechne sbor a nabídne Krásce ve čtvrtém dialogu volnost. V něm se na scéně vymění pozice Krásky a Zvířete: doposud byla Kráska vždy v popředí a Zvíře kdesi vzadu, buď zcela anebo částečně nespátřené, nyní stojí Zvíře na forbíně a Kráska přichází za ním zezadu. Scéna, ve které Kráska dostane od Zvířete kouzelný prsten, jímž jí dává volnost, je už vlastně činoherním výstupem dvou herců. Po otočení prstenem se Kráska probouzí doma opět jako loutka. Sestry z ní hned servou krásné šaty i šperky, ty se jim však obratem mění v prach, a proto Krásku zbijí. Jekot sester přehluší volání umírajícího Zvířete. Tento obraz je vymyšlen velmi důmyslně: zespod spirály se kolmo zvedne dřevěný kruh, který sloužil jako vnitřní jeviště, a herci jej rozhoupou jako kyvadlo, které začne odbíjet poslední úder srdce Zvířete. Při každém pohybu do strany navíc zrcadlo odkryje jeho trpící obraz. Kráska-loutka otáčí prstenem, na scénu opět přicházejí i herečky v bílých košilích, uvnitř spirály leží Zvíře. Krásky rozbíjejí spirálu<sup>101</sup> a na jednom z jejích torz se objeví nahé loutky – Kráska a Zvíře, ve kterém zvíře zemřelo, zůstal jen člověk. Kráska svojí láskou rozbila vězení, aby na jeho konci našla muže, kterého miluje.

To bychom však nehovořili o Janu Bornovi, kdyby tato scéna byla úplným koncem inscenace. Po závěrečné velmi lyrické a hluboké scéně následuje ještě jakýsi škleb do obecnstva. Spustí se taneční rej. Tři herečky, které v předchozím ději postupně představovaly Krásku, tančí se třemi herci se zvířecími maskami na obličejích. Tempo tance i hudby se zrychluje, hudba sílí až na únosnou mez a pak se celý obraz zastaví. Postavy strnou a dívky se vyplašeně dívají do hlediště, ve kterém se náhle rozsvítilo. Zdenko Pavelka ve své recenzi přirovnal závěr ke kantovskému imperativu a popsal jej těmito slovy: „...závěr má

<sup>100</sup> Tuto akci herci dovolovaly důmyslné úchyty a žebříky, kterými byla konstrukce spirály opatřena.

<sup>101</sup> Rozbití spirály bylo vyřešeno tak, že spirála se vertikálně rozložila na půlměsíce, tzn. že se na jevišti otevřela jako skořápka.

*podobu procitnutí do ranního jasu, příběh je naráz pryč a zůstává jen onen zvláštní pocit jakoby prožité úzkosti.*“<sup>102</sup> Borna si neodpustil tento několikavteřinový obrat pohledu diváka z jeviště směrem k sobě samotnému, protože se tu hrálo nejen o síle lásky, hledání toho dobrého v nás, ale také o malichernosti, lidské krutosti, chamtivosti a zlobě. A ty pro Krásku a Zvíře ze světa nezmizí ani ve chvíli, kdy si oni dva svojí láskou vybojovali štěstí.

Podrobnější popis inscenace považuji za patřičný, v rámci kontextu Bornovy divadelní práce pro děti se jedná o ojedinělý případ. Důvodem je Bornovo úsilí o maximální využití jazyka jevištních vizuálních symbolů, jež obecně tvoří podstatu loutkového divadla. Dalo by se snad i říci, že *Krása a zvíře* jsou Bornovou „nejloutkovější“ a žánrově nejčistší inscenací. Něco jako loutková pohádková báseň se v jeho inscenačním díle neobjevilo předtím ani potom. Borna si vyzkoušel práci s jemnými i výraznými scénickými symboly, které vedle dramatické linky příběhu mluvily svým vlastním jazykem. Inscenace tedy nabízí dva klíče, dvě možnosti dekódování, které se podle mého názoru nepřebíjejí, ale navzájem doplňují a obohacují.

Názor Jana Císaře v jeho článku<sup>103</sup> o Bornově inscenaci je ovšem opačný. Císař zde opřel svůj názor o teorii syntagmatické a paradigmatické roviny inscenace. Syntagmatickou osu tvoří příběh Krásky a Zvířete, kteří činy projevují své povahy a vyjevují se ve vztahu ke světu a lidem. Paradigmatickou osu tvoří symbolická kompozice, která je ovšem podle Císaře tak silná, že zvýznamňuje pro diváka i děj, který má stát pouze na vyprávění, na dramatické lince příběhu a v těchto okamžicích často neodpovídá komunikačnímu systému inscenace. Nesouhlasím s Císařem v jeho domněnce o tom, že dětský divák dává jednoznačně přednost scénickému dění, které systematizuje významy na ose syntagmatické jednáním a příběhem a na základě toho se mu stávají symboly nesrozumitelné. Můj nesouhlas vyplývá i z obecně platného a hlavně osvědčeného principu Bornovy práce s dětským divákem, jehož fantazie a otevřenost vnímání je východiskem toho, aby jej Borna jako režisér nepodceňoval, ale naopak mu nabízel bohatý divadelní zážitek, který se zdaleka neomezuje na pouhou percepci realisticky vyprávěného příběhu. Představení *Krása a zvíře* Divadlo DRAK reprízovalo pouze 34x<sup>104</sup>, což je číslo na tamní poměry nevysoké a mohlo by potvrzovat Císařův názor, který by spekulativně odpovídal slabší návštěvnosti. Tu mu však kromě Císaře

<sup>102</sup> PAVELKA, Zdenko. Bornův doktorát. *Tvorba*, 1991, č. 3, s. 18.

<sup>103</sup> CÍSAŘ, Jan. Lidé loutky symboly. *Československý loutkář* 41, 1991, č. 5, s. 102-104.

<sup>104</sup> VONDRÁČKOVÁ, Zora (red.). *DRAK 1991-2004*. Hradec Králové: Garamon s.r.o., 2004, nestránkováno.

nevěštil ani jeden z ostatních recenzentů, naopak<sup>105</sup> Zdenko Pavelka nazval svůj článek o této Bornově inscenaci příznačně titulem *Bornův doktorát*.

Inscenace byla určena dětem od 8 let a jejich rodičům. Toto rozšíření divácké cílové skupiny o rodiče nikoli jako doprovod, ale jako plnohodnotného diváka, začne být u Borny časté. Ve zkratce můžeme již zde popsat tento žánr jako plně rodinné představení, které aktivně komunikuje jak s dětmi, tak s dospělými všech generací. Přitom však nelze hovořit o striktně rozdělených rovinách inscenace, které by se střídaly, jedna pro děti, druhá pro dospělé. Jde spíše o jistý výjimečný druh citlivosti a umu ve volbě komunikačního klíče inscenace, který je zajímavý i srozumitelný pro široké spektrum diváků včetně dětí.

V rámci další Bornovy tvorby je zřejmé, že v *Krásce a zvířeti* ideální podobu tohoto jazyka rodinného představení teprve hledal, proto se snad J. Císař domníval, že pro děti je představení příliš symbolické a pro dospělé příliš pohádkové<sup>106</sup>. Navíc k inscenačnímu tvaru podobnému *Krásce a zvířeti* se už Borna v budoucnosti nevrátil. Nicméně inscenaci považují za důležitou právě z důvodu prvního pokusu o tvorbu představení pro celou rodinu, který později vyústil ve zralejší inscenace na jevišti Divadla v Dlouhé, a pro velmi intenzivní a v rámci kontinuity vývoje režijního stylu Jana Borny důležité setkání s možnostmi loutkového divadla: „*Náhoda mě přivedla do divadla DRAK, a tam jsem objevil, že to, co jsem dosud vyjadřoval pouze slovy, se dá zajímavěji a plněji vyjádřit obrazem. Působil jsem v DRAKu pouze tři roky. Za tu dobu jsem objevil nejen možnosti loutkového divadla, ale i fakt, že bych nebyl schopen ho dělat pravidelně. Zůstala mi ale inspirace divadlem, které se dokáže kromě herců vyjádřit též materiálem, metaforou a loutkou.*“<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Např. Zdenko Pavelka vyjádřil ve své recenzi jistotu, že tato významově a obrazově bohatá, na hereckou i technickou souhru nesmírně náročná inscenace na motivy průzračného příběhu jednoduché a nádherné pohádky bude dětmi bez obtíží pochopena a přijata s nadšením.

<sup>106</sup> CÍSAŘ, Jan. Lidé loutky symboly. *Československý loutkář* 41, 1991, č. 5, s. 102-104.

<sup>107</sup> POKORNÝ, Jaroslav. „Snažím se dělat dobré rodinné divadlo,“ říká režisér Jan Borna [online]. URL: <<http://www.scena.cz/index.php?o=1&d=1&r=3&c=3686>>.

#### 4.1.5. Kdyby prase mělo křídla

První inscenací pro velké jeviště nově otevřeného Divadla v Dlouhé<sup>108</sup> se v roce 1996 stalo Bornovo hudební představení s názvem *Kdyby prase mělo křídla*<sup>109</sup>. Hudební skladatel Petr Skoumal vydal v roce 1991 album s písničkami pro děti pod názvem *Kdyby prase mělo křídla*<sup>110</sup>, což je zároveň jedna z 28 skladeb alba. Jedná se o Pavlem Šrutem volně přebásněný text anglického básníka Jamese Reevease *If Pigs Could Fly*. Autorem hudby ke všem skladbám na albu je Petr Skoumal, autory textů jsou Jan Vodňanský, Pavel Šrut, Emanuel Frynta a František Halas. Celé album je vystavěno tak, že jednotlivé písně často parafrázuji zcela konkrétní hudební styly: *Tygr* je parafrází pařížského valčíku, *Bohužel* má aranžmá moravské lidové písně ze Slovácka, *Na velbloudu* je zase parafrází arabské hudby. Od vydání alba k datu premiéry uplynulo jen pět let, ale Skoumalovy písně za tu dobu stihly v českých rodinách, školkách a školách téměř zdomácnět, jejich všeobecná obliba trvá do současnosti. I to bylo předpokladem k úspěchu inscenace na straně diváků i k tomu, že ji najdeme na repertoáru Divadla v Dlouhé dodnes, tedy patnáct let po premiéře.

Jan Borna vybral jako východisko celého divadelního tvaru celkem 17 zhudebněných básní, z nichž sestavil hudební osnovu inscenace, která je vlastně dětským koncertem Petra Skoumala s divadelními prvky za hudebního a scénického doprovodu herců Divadla v Dlouhé. Samo divadlo k názvu inscenace připojuje krátkou anotaci: „*Divadelní setkání s Petrem Skoumalem a jeho dětskými písničkami*“<sup>111</sup>.

Pro výstižnější pokus o popis žánru inscenace by se však lépe hodilo nazvat ji dětským hudebním kabaretem, protože inscenace nemá žádnou kontinuální dějovou linku. Scénické akce se odvíjejí od obsahu písní nebo jej dokreslují, obohacují je o divadelní nápady, gagy, slouží také k navázání přímé komunikace s publikem, kterou vede buď Petr Skoumal jako hlavní protagonista, nebo soubor deseti herců, kteří také Skoumala doprovázejí na hudební nástroje (dva saxofony, akordeon, housle, basa, dva klarinety, trumpeta, bicí, flétna, činely). Hned na začátku vysvětlí Skoumal dětem, že sice přišly do divadla, ale že jim tu tentokrát herci neukážou žádný příběh, jak to obvykle bývá, budou si jenom tak hrát a zpívat.

<sup>108</sup> Jan Borna spolu se svými kolegy Hanou Burešovou, Danielou Šálkovou a Štěpánem Otčenáškem vyhráli konkurz na obnovení divadelní činnosti v Divadle na Starém městě (dříve Divadlo Jiřího Wolkerova) a pod novým názvem (Divadlo v Dlouhé) zahájili divadelní sezonu 1996/1997. Jejich vítězná koncepce počítala s tvorbou pro všechny věkové kategorie a dramaturgií širokého záběru, která bude otevřená nejrozličnějším žánrům divadla a bude těžit jak z pestře poskládaného všestranného hereckého souboru, tak z provokativní odlišnosti dvou režijních osobností. Divadelní tvorba pro děti samozřejmě patřila mezi pevné pilíře koncepce.

<sup>109</sup> Premiéra se uskutečnila 16. 12. 1996 v Divadle v Dlouhé.

<sup>110</sup> SKOUMAL, Petr. *Kdyby prase mělo křídla* [MC]. Praha: Bonton Music, 1991.

<sup>111</sup> Dovětek k názvu se objevuje jak na webu Divadla v Dlouhé ([www.divadlodlouhe.cz](http://www.divadlodlouhe.cz)), tak na všech propagačních tiskovinách, které jsou k inscenaci dostupné.

Petr Skoumal sám už zkušenost s dětským hudebním pořadem se svými písničkami měl. V roce 1992 ve Studiu Labyrint na Smíchově uváděl hudební pořad pro děti<sup>112</sup>, ve kterém spolu s ním zpívalo šest herců ze souboru Labyrintu, ale pořad neměl žádnou divadelní koncepci. Skoumal hrál a zpíval za výpomoci ostatních účinkujících a mezitím si povídal s dětmi. Ani Borna pro svoji inscenaci nechtěl po muzikantu Skoumalovi, aby hrál roli. Petr Skoumal je na jevišti po celou dobu sám za sebe, jen detail inscenace na webových stránkách Divadla v Dlouhé<sup>113</sup> mu jako roli v inscenaci přisuzuje Klavíristu.

Prostor pro hru je po celou dobu představení stejný a neměnný. Jeho autorkou je Petra Goldflamová-Štětinová, kterou Borna v inscenacích využívá hlavně jako kostýmní výtvarnici<sup>114</sup>. Pro tuto inscenaci vytvořila hrací prostor na jevišti Divadla v Dlouhé pomocí velké bílé napnuté plachty, sešité ze sedmi širokých pruhů látky, která tvoří oblý horizont jeviště. Ten volně přechází pomocí nízké nepravidelně tvarované šikmy v bílý baletizol na podlaze jeviště. Scéna působí jako vnitřek lastury, ve které jsou společně s protagonisty i diváci v hledišti. Bílá plachta je vzadu opatřena několika zipy, kterými v průběhu představení herci prolézají z nebo na jeviště. Důležitou funkcí horizontu je možnost jej prosvěcovat zezadu (toho se využívá pro scénické ztvárnění slunce), či na něj promítat. Projekce se realizují pomocí video-meotaru, pod kterým se pohybují různé ilustrační obrázky k písni, nebo se do kádinky s vodou kapou barevné kapky, které se pak ve velkém zvětšení mísí na promítací ploše a vytvářejí abstraktní podkresy k mnohdy nonsensovým textům Skoumalových písní<sup>115</sup>. Krom toho na jevišti stojí vlevo jako jediná kontrastní scénická dominanta bílé výpravy velký černý klavír.

Pořadí písní v inscenaci je spíše nahodilé, nemá žádnou vnitřní logiku<sup>116</sup>, ale celá inscenace se řídí předem stanoveným scénářem. Pokud bychom chtěli hledat určitý klíč pro jejich seřazení, nalezneme pouze jeden: střídají se svižnější písně s těmi pomalejšími

<sup>112</sup> Tuto skutečnost dokládá i přítomnost pořadu v dokumentaci inscenací v Divadelním ústavu v Praze, podle které měl premiéru 22. ledna 1992. Kromě Petra Skoumala zde zpívali Ilona Svobodová (tehdejší členka hereckého souboru divadla Labyrint), Helena Arnetová, Jiří Cerha, Zuzana Hanzlová, Hana Horká a Jiří Malšovský (členové skupiny C&K Vokal).

<sup>113</sup> <http://www.divadlovdlouhe.cz/pro-deti.html?repertoarid=7>.

<sup>114</sup> Chronologicky vzato je Petra Goldflamová-Štětinová beze změny autorkou kostýmní výpravy pro všechny Bornovy inscenace počínaje rokem 2008, kdy vypravila dramaturgii novely Ireny Douskové *Oněgin byl Rusák* (premiéra 19. 1. 2008). K dnešnímu dni s Bornou spolupracovala na těchto dalších inscenacích: *Souborné dílo Williama Shakespeara ve 120 minutách* (premiéra 29. 11. 2008), *U Hitlerů v kuchyni* (premiéra 4. 12. 2009), *Naši furianti* (premiéra 15. 1. 2011). Všechny jmenované inscenace realizoval Jan Borna v Divadle v Dlouhé.

<sup>115</sup> Například při písni *5 ježibab* čmárá rychlými tahy obsluha meotaru tmavou barvou po kádince, čímž na velkém horizontu podkresluje jak divoké tempo písně, tak let ježibab na koštěti, o kterém se v písni zpívá.

<sup>116</sup> Pořadí písní je následující: *Sandály, Samí známí, Pan Šatra, Otázky, Tygr, Jelení, Kdyby prase mělo křídla, Trychtýře, Velryby, Život je pes, Když jde malý bobr spát, Krtek, Ráno potkáváme skřítku, Píseň o moři, Lev, 5 ježibab, Kolik je na světě*.

a melancholičtějšími. Většinou jsou rozřazeny do určitých bloků, kdy po sobě rychle navazuje jedna za druhou, bloky jsou oddělené rozmluvami s dětmi.

Skoumal na začátku přivítá děti a vysvětlí jim, že si tu spolu dnes zahrají, zazpívají a popovídají. On i herci jsou okostýmováni do koncertního civilu, vyjma několika prvků jako je velká šála, klobouk, čepice. Jedinou kostýmovanou postavou, zároveň představitelem určité role (není zde sám za sebe) a z role vyplývající stylizace je Pán s buřinkou v podání Pavla Tesaře. Tato figurka podobající se Charlie Chaplinovi nebo pánovi z obrazů René Magritta provází bez jediného slova jako v němém filmu celé představení a je hlavním aktérem pantomimických a loutkových výstupů v inscenaci. Ostatní herci (Jan Vondráček, Lenka Veliká, Ivana Lokajová, Miroslav Hanuš, Martin Veliký, Milan Potoček, Čeněk Koliáš, Martin Matejka nebo Pavel Lipták a Tomáš Rejholec) jsou muzikanti, kteří civilně komunikují jak mezi sebou, tak s dětmi v hledišti a do hereckých akcí se zapojují přiznaně, bez převleků nebo proměn, oslovují se navzájem skutečnými jmény, jednají sami za sebe.

Scénické klipy k písni mají většinou charakter kabaretních minivýstupů s drobnou hereckou akcí. V písni *Tygr* opatřil Borna, potažmo Petra Goldflamová-Štětinová, Pavla Tesaře jako Pána s buřinkou šálou s tygřími vzory, obrovským rezatým knírem a obočím. Tesař si přinese čtvercovou mříž velikosti poklopu od kanálu, se kterou sehrává různé gagy za asistence ostatních herců. Ilustruje a vizuálně i herecky rozvíjí text písně, ve které se zpívá, že:

*„Když tygr jede do Paříže*

*nebo i třeba někam blíže,*

*vždycky si s sebou veze mříže,*

*protože totiž dobře ví, že*

*jakmile bude bez mříží,*

*tak se s ním nikdo nesblíží.“<sup>117</sup>*

Tesař s kostýmním znakem rezatého tygra (ale může se jednat i o pana Tygra, v tom je prostor pro fantazii diváka a jeho výklad otevřený) se na jevišti zdraví a sbližuje s muzikanty, to vše samozřejmě skrze mříž, která mu v nejrůznějších variantách ztěžuje každý pokus o takovéto sblížení, ale bez ní se ho všichni bojí. Jan Vondráček zase sehraje jako interpret

---

<sup>117</sup> SKOUMAL, Petr. *Když tygr jede do Paříže*. Praha: Mladá fronta, 2006.

*Písně o moři* zasněného melancholického snílka, malého chlapce. Martin Veliký podá svou píseň *Krtek* v duchu jejího aranžmá jako operní pěvec při parodickém přednesu árie, oblečen do černého fraku a s velkým bílým kapesníkem v ruce, kterým si znaveně otírá čelo.

Zvláštním případem jevištního doprovodu k písni jsou samostatné pantomimické a pohybové výstupy Pavla Tesaře. Nejlepší příklad nabízí Tesař při písni *Život je pes*, která otevírá druhou část představení po přestávce. Tématem výstupu jsou lapálie Pána s buřinkou s neposlušným bílým nafukovacím balonkem, který se nechová tak, jak by Pán chtěl. Zápasí s balonkem na forbině, padá mu mezi diváky v první řadě, cloumá s Pánem, nebo se naopak nechce hnout v prostoru, nakonec skončí boj karambolem v portále mimo zraky diváků. Tesařův tragikomický boj je pravidelně přijímán dětmi s nadšením, ve kterém se potvrzuje jejich přirozená škodolibost. Stejně tak je tomu i na začátku představení při písni *Pan Šatra*, kde se už ale nejedná o výstup samostatný, na Pána s buřinkou reagují i ostatní aktéři, a protože má na hlavě nasazený kbelík, mizí podstatná součást pantomimy, totiž mimika. Po celou dobu připomíná kostýmem i líčením víc než mima herce němých filmů. Vyložene pohybovým výstupem, kdy se „...protagonistovi daří ovládnout celý jevištní prostor tak, že se číslo stává sugestivnějším zážitkem než mnohá superfinále muzikálových produkcí,“<sup>118</sup> je Tesařova akce při ježibabí písni.

Pro některé písně zvolil Borna loutkový doprovod. Při *Když jde malý bobr spát* hrají herci s velkými jednoduchými dvojrozměrnými loutkami bobrů s otevírací pusou, aby si mohli čistit velkými kartáči zuby. Když se v *Písni o moři* zpívá o rackovi, který krouží nad mořem, začne se jeviště plnit nejrůznějšími mořskými i pobřežními živočichy, resp. jejich loutkami na dlouhých klacících, které plují vedeni herci kolem Jana Vondráčka, interpreta písně.

Dalším klíčem pro řešení scénických klipů bylo využití výrazných výtvarných objektů a efektů. Pro píseň *Velryba*, která ukončuje první polovinu představení, spouští Pán s buřinkou z předního tahu velké pomalované pruhy látky, které nakonec poskládají obraz velryby a zakryjí tak celé jeviště jako jakási dělená revuálka. Najdeme ale i použití čistě ilustrativní a co do divadelní imaginace poněkud ploché, které je na jevišti nutno zachraňovat hereckou akcí. To když v písni *Kdyby prase mělo křídla* vozí Lenka Veliká po pódiu zmenšeniny Eiffelovy věže, pyramid, Sfingy apod., opatřené kolečky. Na popisně ilustrativní a nezábavné projíždění objektů po jevišti zareagovali herci potřebou alespoň jednoduché, ale živější herecké akce. Lence zmenšeniny kradou a schovávají. Naopak efektně použité jsou

<sup>118</sup> KERBR, Jan. Divadelní glosář prosinec. *Divadelní noviny* 6, 1997, č. 2, s. 5.

velké dřevěné píšťaly z varhan, vyrobené přímo pro inscenaci krnovskými učiteli varhanické školy. Každý herec dostal jednu píšťalu, která obstarává jeden tón. V inscenaci se objevují při písni *Velryba*, kdy si s nimi herci lehnou na záda hlavou k hledišti seřazení podle velikosti píšťal, takže píšťaly evokují varhany. Působivé je i aranžmá scény k písni *Život je pes*, kdy na jeviště přijde nejprve Petr Skoumal, začne hrát a zpívat píseň. Po prvních tónech na jeviště vcházejí herci opět s píšťalami z *Velryby*, na hlavách nesou kalíšky s hořícími svíčkami a postupně tím, jak aktérů na jevišti přibývá, rozsvěcují temně modře nasvícenou scénu. Rozestoupí se nepravidelně podél zadního horizontu, vztyčí své píšťaly nahoru a doprovázejí na ně Petra Skoumala. Při písni *Krtek* stvoří dva herci působivou výtvarnou kompozici pomocí svých těl, velkého tympánu a efektního svícení (viz 7.1 Obrazová příloha, obr. 31).

V představení nalezneme i místa scénicky slabší, kdy písnička nevyprovokovala v tvůrcích potřebu ji jevištně a herecky zpracovat. Diváci však byli na začátku upozorněni, že přišli na koncert. Když se jim chce, hrají a hrají si, když ne, pořad se stává koncertem. Ne všichni jsou schopni tyto pasáže bez akce vydržet, občas nastávají improvizované minisituace, které vznikají spontánně a jejichž úroveň je kolísavá. Pokud však herci dodrží v rámci představení kázeň určenou scénářem a režisérem, je patrné, že Borna písňe bez herecké akce a scének vybral podle určitého klíče. Tím jsou speciální hudební parafráze, které pocházejí od jejich skladatele Petra Skoumala. Koncentraci na hudbu a její téma směřoval Borna k následujícím písním: valčík v *Tygrovi* střídá hned dechovka v *Jelenech* zpívaná na forbíně všemi herci jako sborem, jazzové aranžmá písňe *Trychtýře* je doprovázeno pouze zpěvem skrz velké plechové trychtýře, operní árii *Krtek* zpívá na jevišti opuštěný Martin Veliký (ač svérázně parodickým způsobem), melodika moravské lidové písňe v *Ráno potkáváme skřítku* má sborové strnulé aranžmá podobně jako dechovka a konečně i bigbít v rámci písňe *Lev* se hraje „jen“ jako koncert. Kromě toho, že hudební zpracování podle jednotlivých hudebních stylů je samo o sobě vtipné a muzikantsky nápadité, je i nepochybně didaktické.

Za pozornost v tomto rozboru stojí samotná osoba Petra Skoumala. Ačkoliv scénář jeho rozmluv s dětmi je tematicky fixní a opakuje se téměř identicky od reprízy k repríze, má Petr Skoumal ve svém projevu určitý dar autentické civilnosti. Po opakovaném zhlédnutí představení jsem měla pocit, jakoby šlo u Skoumala vždy o novou verzi stejného představení. Části představení, které nemají hudební charakter, ale stojí na dialogu s dětmi (buď s celým publikem, nebo s jednotlivci či skupinkami diváků na jevišti), obstarává právě on. Borna mu tuto funkci svěřil téměř cele, s vědomím Skoumalovy bezprostřednosti, absence patetického



hereckého projevu a podbízivosti, které se pohříchu na děti používá, a zároveň určité přirozené autoritativnosti, díky níž zvládá zcela bezproblémově 450 přítomných dětí (v případě dopoledního školního představení). Při tom všem to Skoumala evidentně baví: „*Pro mě je hodně důležitý kontakt – zbourání hranice mezi jevištěm a hledištěm, zatažení dětí do hry.*“<sup>119</sup> Režisérsky se tato volba prokázala jako správná<sup>120</sup>.

Skoumalem zmíněné bourání hranice se v inscenaci uskutečňuje většinou právě za jeho vedení. Psychofyzická aktivizace dětí není nijak agresivní, ale odezva je vždy obrovská. Nejzřetelnějším příkladem je nácvik a následná realizace písně *Pan Šatra*, pro kterou naučí Skoumal děti popěvek: *úňa úňa úňaňá*. Text písně zpívá sám Skoumal, před klavírem stojí herci, kteří dětem dávají povely pro správné skandování popěvku. Kromě toho pokládá dětem různé otázky, vyvolává je, dělá vtípky kupříkladu na pány učitele jako chráněný přírodní druh, zkouší je občas z počtů, občas z prvouky (kolik nohou má pavouk apod.). Tím vrací děti vždy na chvíli ze světa fantazie, asociací hry, nonsensu, bláznivých nápadů a otevřené hravosti vůbec, které patří k hudební části, do jejich školní reality. Dalším příkladem živé aktivizace dětí je představování kapely, to už ale výjimečně nemá v roli Skoumal. Ten odejde na chvíli z jeviště a Jan Vondráček naučí děti, jak správně reaguje publikum na koncertech při představování kapely. Naučí je různé druhy skandování, pískání, frenetického řevu apod., pak to s dětmi vyzkouší nanečisto a nakonec jim za halasného řevu jmenovitě představí kapelu. Ta se jim v rámci představení odměňuje výkonem nad úroveň běžného hereckého muzicírování.

Borna i zde projevil cit pro vkusné texty, které citlivě reflektují dětské vnímání světa. V případě inscenace *Kdyby prase mělo křídla* přivedl děti k nonsensu a jeho poetice, která je dítěti blízká, poskytuje prostor pro obrazotvornost. Tuto poetiku dokreslil s ostatními tvůrci výtvarně, herecky a celkovou atmosférou do výjimečného tvaru, a to z velké části tím, že nechal všechny, ať si hrají.

Inscenace nese opakující se rysy: cit pro výběr textů, žánrovou nezařaditelnost, kolektivní charakter práce, výraznou výtvarnost divadelního tvaru a zároveň jeho jevištní uvolněnost a lehkost. Atraktivitu i pro dospělé diváky zmiňuje např. Z. A. Tichý: „*Sen o praseti s křídly, na jehož hřbetě se dá obletět svět, se v Divadle v Dlouhé stal skutečností.*“

---

<sup>119</sup> SKOUMAL, Petr - SOPROVÁ, Jana (rozmlouvala). *Kdyby prase mělo křídla*. Nechceme udělat konzervu, která bude pořád stejná. *Večerník Praha* 13. 12. 1996, s. 21.

<sup>120</sup> Ačkoliv v tu dobu už měl Borna s téměř stejnou hereckou skupinou za sebou dvě interaktivní představení pro malé děti, o kterých jsme zde již hovořili: *To je nápad!* a *Zpívej, klaune...* Nebylo tedy třeba pochybovat o jejich schopnosti komunikace s dětskými diváky.

*Bez šmoulovské vlezlosti i uslintané blahosklonnosti vzniklo představení, na němž se královsky pobaví nejen děti, ale i dospělí.“<sup>121</sup>* V kritikách nalezneme také nejrozumnější pojmenování, kterými se snažili recenzenti jednoslovně vystihnout zhlédnuté představení: revue, kabaret, divadelní koncert, scénická podoba písní Petra Skoumala, písničkové představení, scénicky pojednaná kolektivní zábava apod.

Nejenže inscenaci oceňovala v době premiéry a po ní jednohlasně i kritika, ale má za sebou již téměř 300 repríz a patnáct let, které potvrdily vysokou úroveň Skoumalovy tvorby pro děti na několika generacích dětí. Stále se jedná v rámci divadelní nabídky pro děti o celkem výjimečný pořad, což dokazuje i nepolevující zájem veřejnosti.

---

<sup>121</sup> TICHÝ, Zdeněk A. Skoumalovo prase létá v divadle. *Mladá fronta Dnes* 17. 12. 1996, s. 19.

#### 4.1.6. Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka

Inscenací, kterou považuji za naplnění a vrchol Bornova konceptu rodinného divadla, je *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka*. Borna opět použil nedramatický text, sáhl po próze pro děti od Ludvíka Aškenazyho s názvem *Malá vánoční povídka*<sup>122</sup>. Aškenazy sám je Bornovi velmi blízký svojí poetikou, smyslem pro jemný humor, bohatou fantazií a obrazotvorností, ale i tím, že protagonisty jeho knih jsou mnohdy děti a hranice mezi knihami pro děti anebo o dětech je u tohoto autora často a záměrně trochu nezřetelná. V případě *Malé vánoční povídky* tento aspekt zcela odpovídal Bornovu záměru. Navíc nelze Bornovi v případě Aškenazyho upřít znovuoobjevitelskou dramaturgickou zásluhu. Autor strávil více než polovinu života v emigraci, kde roku 1986 také zemřel, a v Čechách se dočkal své rehabilitace až po roce 1989.

Útlá Aškenazyho povídka vypráví štědrovečerní příběh malého Jakuba, který se ztratí tatínkovi na procházce v centru Prahy. Během svého bloudění zažívá několik půvabných situací, které Borna téměř beze změny zachoval jako epizody samotné inscenace. Aškenazy vydal knížku v roce 1966, doba vzniku předlohy určila i dobové zasazení inscenace a hudební dramaturgii. Borna vytvořil divadelní revue prošpikovanou čtrnácti hity z let šedesátých, které naživo interpretuje a jemně ironizuje hudebně dobře disponovaný výběr herců souboru Divadla v Dlouhé, jedná se hlavně o jeho „dejvickou“<sup>123</sup> část. Podnět k tomu přináší sám Aškenazy ve své povídce, kde si malý Jakub píská melodii písně *Marnivá sestřenice*, nebo když se ho policajti na služebně ptají: „*Proč neroníš slzy, proč neroníš?*“<sup>124</sup>.

Dvaadvacetistránková dramatizace změnila malého Jakuba na Pavlíka podle jména představitele hlavní role, herce Pavla Tesaře. I další jména jsou v dramatizaci pozměněna podle skutečných jmen hereckých představitelů. K Aškenazyho fabuli přibyla ještě úvodní pavlačová scéna se sousedy, která však zcela v duchu předlohy dokresluje pozdvižení okolo ztráty malého Pavlíka. Ten je hlavní postavou a zároveň i vypravěčem celého příběhu, který přináší divákům optikou pětiletého dítěte. Tomu je mnohdy přizpůsobena i výprava inscenace, jejímž autorem je scénograf a výtvarník Marek Zákostelecký<sup>125</sup>, kostýmy navrhla

<sup>122</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Malá vánoční povídka*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1966.

<sup>123</sup> Myšleno herecký soubor původního Dejvického divadla, se kterým Jan Borna přešel do nově ustaveného Divadla v Dlouhé roku 1996.

<sup>124</sup> AŠKENAZY, Ludvík. *Malá vánoční povídka*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1966, nestránkováno.

<sup>125</sup> Marek Zákostelecký, nar. 16. 9. 1970 v Písku, výtvarník, scénograf. Vystudoval pražskou DAMU, obor loutkářská scénografie, kde vznikl i tvůrčí tandem s Jakubem Kroftou. Během studií získal zahraniční stipendium na Dramatiska Institutet ve Stockholmu, Institut de la Marionnette v Charleville-Mezières ve Francii a na Trent University v Nottinghamu. Od roku 1994 pracuje v divadle DRAK, kde je od roku 1999 šéfem výpravy. Kromě

Zuzana Krejzková<sup>126</sup>. Výsledkem je dvojí rovina inscenace, jedna pro děti (pohádkově reálný vánoční příběh malého Pavlíka) a jedna pro dospělé (lehce nostalgická, s nadhledem servírovaná vzpomínka).

Na expozici příběhu stačilo Aškenazymu jeden a půl stránky v knížce, Borna si inscenačně poradil obdobně skromně. Na forbínu před zataženou oponu nechá stepařsky rytmizovanou chůzí nastoupit všechny herce, ti se otočí k publiku zády a strnou ve stronzu jakoby před začátkem prvního čísla revue. Pavel Tesař se otočí, zapálí prskavku a uvede diváky prepisem z Aškenazyho předlohy do děje: „*Byl Štědrý den, roku jáužnevímkolikátého, ale není to vlastně ani tak moc dávno. A mně bylo tehdy přesně pět a kousek. A teď Vám budu vyprávět o tom, jak jsem se ten Štědrý den onoho roku ztratil.*“<sup>127</sup>. Herci se otočí a začnou hrát a zpívat písničku *Sed' a tiše poslouvej*<sup>128</sup>, po které Pavlík ukáže divákům, jak to asi vypadalo u nich doma, když se vrátil tatínek z města se stromkem, ale bez Pavla.

Rozehrává se tím pavlačová, do příběhu přidaná scéna, ve které za všeobecného povyku a se zásahy sousedů s civilními jmény herců, kteří je ztvárňují, tatínek oznamuje mamince ztrátu syna. Borna nechal herce vyběhnout na balkon a do lóží divadla, aby mohl Martin Matejka v roli Pavlíkova otce zůstat stát dole na forbíně a „nenápadně“, tedy zcela veřejně pro celou pavlač, se svěřovat své ženě Bětušce (Ivana Lokajová), co se přihodilo. Z jedné lože vykoukne paní Zimová (Magdalena Zimová) v natáčkách a s rohlíkem v puse, která na zprávu o Pavlíkově ztracení reaguje nezpochybnitelným: „*Ježišmarjá, ten je mrtvej!*“<sup>129</sup>; pan Vondráček (Jan Vondráček), který je rušen povykem sousedů, protože se musí vyspat – večer zpívá „Rybovku“, apod. Z pavlačového povyku vrací inscenace divákovu pozornost zpět na forbínu, kde si Pavel-vypravěč nasazuje čepici a začíná rozehrávat rekonstrukci svého vánočního příběhu.

---

toho spolupracuje s řadou českých divadel (Klicperovo divadlo v Hradci Králové, Divadlo v Dlouhé v Praze, Naivní divadlo v Liberci, Divadlo Alfa Plzeň, Divadlo Petra Bezruče a jinde) i s divadly v zahraničí (USA, Austrálie, Francie, Izrael, Dánsko, Polsko). Výtvarník a scénograf výrazně postmodernistického zaměření, známý loutkami a kresbami ostře řezaných rysů, s výraznou nadsázkou a bohatou barevností. Je také častým lektorem amatérských divadelních přehlídek.

<sup>126</sup> Zuzana Krejzková, nar. 1970, kostýmní výtvarnice. Absolvovala SPŠT v Brně a Školský ústav uměleckých řemesel v Praze. Vytvořila kostýmy k mnoha významným inscenacím (např. Richard III. v Národním divadle Praha v roce 2006). Její výtvarný přínos se uplatňuje zvláště při spolupráci s režiséry Michalem Dočkalem, Vladimírem Morávkem, Jiřím Pokorným či Miroslavem Bambuškem. Spolupracuje s mnoha divadly, např. s Činoherním studiem Ústí nad Labem, Národním divadlem Praha, Národním divadlem moravskoslezským, Divadlem v Dlouhé. Jako kostýmní výtvarnice se účastní i experimentálních projektů, jakým byl např. projekt Perzekuce.cz v prostoru bývalé tovární haly La Fabrica (Miroslav Bambušek: Porta Apostolorum, 2005), oceněný na festivalu Next Wave.

<sup>127</sup> In inspicientská kniha scénáře inscenace, archiv Divadla v Dlouhé.

<sup>128</sup> Autorem a interpretem původní skladby je Petr Ulrych. Autoři inscenace ovšem pozměnili poslední část textu z „*nech se nech se políbit*“ na „*nech se nech se okouzlit*“.

<sup>129</sup> In inspicientská kniha scénáře inscenace, archiv Divadla v Dlouhé.

Nejprve jsme svědky samotného ztracení - hry, ve které je tatínek mateřská loď a Pavlík tryskkové letadlo, a která zapříčiní, že se Pavlík ztratí. Než si to ovšem sám uvědomí, vyjede opona a malý Pavlík poletuje mezi anténami pražských činžáků. Marek Zákostelecký nechal sjet nad jeviště tah s připevněnými anténami, mezi kterými se Tesař houpe na seshora zavěšeném lehátku, břichem k jevišti a imituje let letadla. Ve chvíli, kdy se vrátí „na zem“, je už obklopen velkoměstem. Borna kolem něj nechá na koloběžkách opatřených pouličními hodinami, semaforem, dopravní značkou nebo cedulí ze zastávky autobusu svištět herce, podlahu jeviště kryje velký koberec pomalovaný přechody pro chodce, dělicí čarou na vozovce, aby evokoval hluk velkoměsta, který nakonec malého Pavla zažene do nákupního centra Bílá labuť. Tuto epizodu v Aškenazyho knize také nenalezneme, jedná se v podstatě o písničkové číslo bez dialogů. Zazní v něm píseň *Bylo by to krásný* interpretovaná Martinem Velikým, jenž sjede na jeviště jevištním výtahem/lávkou spolu s celým „patrem“ obchodního domu a jeho výlohami. Ještě než rozjede svoji píseň, seznámí přítomné jako hlasatel nákupního domu Bílá labuť s neodolatelnou nabídkou nové kolekce.

Po této vsuvce se Bornova dramatizace i inscenace vrací věrně k Aškenazymu scénou s kaprem<sup>130</sup>. Zde poprvé inscenace přivádí na jeviště princip hry z dětské perspektivy. Jan Vondráček v roli Pána s kaprem přichází na vysokých chůdách, opírá se o dlouhatánskou hůl, je oděn do kabátu, který kryje chůdy. Ty v inscenaci pomáhají nejen k vytvoření dětské perspektivy pohledu, jejich prostřednictvím se vyjadřuje i blízkost nebo cizost, osobní vzdálenost postav vůči Pavlovi – rodiče na chůdách nestojí, spřátelený pošťák Klement později taky ne.

Kabát poskytuje ještě jeden trik. Borna potřeboval, aby kapr mluvil, nebo spíše hýbal tlamou. Krejzková se Zákosteleckým přišli velkou kapří hadrovou loutku ke kabátu, kapří tlamou hýbe ruka herce Vondráčka a ruka Pána s kaprem, která kapra drží, je falešná. Louže, v níž se kapr podle Pavlíka vidí, je zase promítnutá na zadní prospekt přes video-meotar, a když Pavlík před Pánem dumá, proč si ten kapr nenese pod paží jeho, objeví se na jevišti Majonéza, Brambor, Mrkev a Kapr v nadreálných velikostech, všichni mají pod paží kartonovou figurínu pána v klobouku a Pavlík s nimi hovoří<sup>131</sup>. Protože ve hře s fantazií je možné vše a protože hru má ve svých rukou pětiletý Pavel.

Epizoda v pekle – resp. v podzemí některé z restaurací na Václavském náměstí, kam Pavlík zabloudí – začíná na forbíně opět před zataženou oponou. Z propadla vyjede podzemní

---

<sup>130</sup> U Aškenazyho se jedná o kapitolu druhou, nazvanou Rozmluva s kaprem.

<sup>131</sup> Aškenazyho předloha pokračuje dál dialogem chlapce s Pánem.

nákladní výtah a v něm čert – skladník, který vyvaluje sudy. Pavlík ho přemluví, aby ho vzal na chvilku s sebou dolů do „pekla“. I peklo má svou úvodní „hitovku“, je jí píseň *Marnivá sestřenice*. Po divoké epizodě s peklem a čerty v suterénu restaurace se s Pavlíkem ocitneme na malém náměstí kdesi na Malé Straně ve scéně s posledním Lampářem, který rozsvěcuje plynové lampy zavěšené seshora na tazích. Lampy nestojí na sloupech, ale visí pod nimi ozvučné tyče, které Lampář (Peter Varga na chůdách) rozezní do melodie vánoční koledy *Chťic, aby spal*. V popředí scény se objevuje pohádková postava andersenovské Holčičky se sirkami (Magdalena Zimová nebo v pozdější alternaci Klára Sedláčková-Oltová), kterou vidí jen malý Pavlík a již je věnována píseň *Tu kytaru sem koupil kvůli tobě*. Pavel Tesař v interpretaci hitu Václava Neckáře podává suverénní hlasově i pohybově imitační a laskavě ironizující výkon, jehož se pravidelně dožadují diváci jako přídavku.

Opět dle řádu daného Aškenazym pokračuje děj k epizodě s poštovní kobylkou Karličkou, která je na Štědrý den obdařena darem lidské řeči. V zadní části jeviště se objevuje projekční plátno, které nejprve poslouží ke stínohře s poštovním vozem a koníkem, potom je na něj promítán krátký sestřih s dobovými záznamy z let šedesátých, podkreslený písni *Chrám Svatého Víta*. Píseň s filmem začínají po tom, kdy se pošťácký vůz s malým Pavlíkem rozjede díky jeho slastnému zamlaskání při žvýkání rohlíku od Lampáře. Film střídá záběry z Divadla Semafor, obrázky z Prahy šedesátých let, ale ukáže i snímky z prvních dnů srpnové okupace roku 1968, Dubčeka líbajícího Brežněva, záběry z hokejového zápasu Čechoslováků proti hokejistům Sovětského svazu atd.

Jako reminiscence na Andersenovu holčičku z jedné z předchozích scén potkává Pavlík před hospodou copatou nafoukanou Holčičku s pivem (opět M. Zimová/K. Sedláčková-Oltová), která vystřihne píseň *Chytila jsem motýlka*. Zde je přítomnost písňové vložky už tak trochu samoúčelná a vzhledem k tomu, že asi minutu před ní skončila dlouhá pasáž s *Chrámem Svatého Víta* a projekcí, navíc touto epizodou s holčičkou žádná pasáž děje nekončí ani nezačíná, působí nakonec jako zbrzdění tempa. Hned po písničce si totiž vyzvedne Pavlíka pošťák Klement (Martin Matejka), zabalí ho do poštmistrovského pláště a pozve ho k sobě. Tím také končí první polovina inscenace.

Jak je často u Borny zvykem, po přestávce otevírá druhou část opět písnička se stejným nástupem herců na forbínu jako na začátku. Hned po ní děj navazuje tam, kde skončil, u pošťáka Klementa doma. Na kozlíku vozu sedí sklesle mluvící kobyla Karlička (Čeněk Koliáš v šedém chlupatém přiléhavém celotrikotu s vycpanými boky a s velkou kobylií hlavou). Vůz stojí na jevišti podélně k divákům a je zároveň i obydlím Klementa, stačí

rozhrnout boční plachtu, jednoduchou oponku. Za ní stojí malý stolek, tři židličky, lihový vaříč a vystavené pošťácké trubky. Ty jsou namalované i na zadní stěně vozu. U stolu sedí Pavlík, Karlička a pan Klement. Zazní první skutečně vánoční píseň *Purpura*, kterou na trubku doprovází samotná Karlička. Borna v této části převzal a po svém využil i Aškenazyho vtip z předlohy, ve které najednou a bez dalšího vysvětlení čteme:

- *Ted' nám, Klemente, zatrub nějakou koledu. Děsně ráda koleduji.*

- *Karlička má hrozně ráda koledy, řekl pan Klement, a nejraději tu, jak je o tom oslíkovi, jak dýchal na děťátko. Karlička mu to hrozně závidí, tomu oslíkovi. Kolikrát jsem ti říkal, Karle, že se závidět nemá.*

- *Já vím, Božka, zašeptala skromně Karlička a sklopila zrak.*

Aškenazy se už k Božce v textu vícekrát nevrací, ani toto Karliččino oslovení adresované panu Klementovi nijak nekomentuje. Přepis textu a akce v inscenaci je následující a samozřejmě se neshoduje ani s původním textem dramaturgie, se kterým začal soubor inscenaci studovat:

Karlička: *A ted' si zatroubíme nějakou koledu. Děsně ráda koleduji...*

Klement: *Karlička má hrozně ráda koledy. A tu, co má nejradši, tu bohužel neumí zahrát...*

Pavel: *Kterou?*

Klement: *No tu o tom oslíkovi, jak dýchal na děťátko. Karlička mu to hrozně závidí.*

Pavel: *Tomu děťátku?*

Klement: *Ne, tomu oslíkovi. Kolikrát jsem ti říkal, že závidět se nemá, Karle!*

Pavel: *(překvapeně) Karle?*

Klement: *No, on je to totiž ve skutečnosti valach, ale já mu říkám Karlička. Víš, že závidět se nemá, Karle! (s rukama v kapsách se vesele chechtá kobylice)*

Karlička: *Já vím, ale mně to nedá, Boženko.*

Pavlík: *Boženko?*

Karlička: *Ona je to vlastně pošťáčka! (mohutný a dlouhý záchvat smíchu, chytá se za kobyli hlavu, plácá kopyty do stolu a řádně (se) řehtá)*

Bornova slabost pro absurdní a nonsensový humor, záliba jeho herců v asociativním vymýšlení a improvizacích, které nejsou ze své podstaty cizí ani dětem, pravděpodobně stály za vtipy tohoto typu. V náznaku je samozřejmě inicioval Aškenazy v předloze.

Po čaji a koledě přiveze Karlička na forbínu velký balík, který s Klementem nemůžou už od rána doručit, protože je na něm napsáno jen: *Pavel, Praha*. Pavlík přesvědčí Klementa, že by to mohlo být pro něj a balík rozbalí. U Aškenazyho už v této epizodě vrcholí snovost a poetičnost příběhu. V balíku, krabici od bot, se ukrývalo čtyřspřeží malinkých lipicánů, ze kterých šla pára, ti táhli vůz, na kozlíku seděl maličkatý vozka a uvnitř dostavníku seděli malinkatí lidé, až nakonec Jakub v krabici najde maličkatého Jakuba a malou Holčičku se sirkami, kteří ho přemlouvají, aby už šel domů. Borna vyřešil tuto scénu divadelně takto: balík má velikost řádně naddimenzovanou pro potřeby velké scény, jeho horní část je potažena balicím papírem, skrze který se Pavlík dobývá dovnitř, až se v krabici ztratí, spadne do ní a odtud popisuje, co tam všechno je. Nakonec pan Klement s Karličkou odklopí přední stěnu krabice, aby se o jejím obsahu dozvěděli také diváci. V krabici sedí Pavlík na dětském houpacím koni. Přichází k němu loutky s přiznanými vodiči: marioneta Pavlíka, Holčičky se sirkami, Pána s kaprem, který nakonec kapra pustil a ten Pavlíkovi lítá nad hlavou<sup>132</sup>. Dialogy jsou identické s Aškenazym, Pavlík je nabádán k tomu, aby se už vrátil domů. Zde Tesař zcela hladce přechází z komentátora děje na jeho účastníka, doplňuje svým vypravováním i akci, kterou podniká jako aktér, tedy malý Pavlík. Další funkční výklad celé scény s divadélkem od pana Klementa je ten, že Pavlík dárkem „...získal trvalou připomínku svého dětství, jakousi oázu, zdroj dětsky naivního pohledu na svět.“<sup>133</sup>

Klement odvádí Pavlíka na policejní služebnu, které patří pro další scénu forbína. V tomto výstupu Borna se Zákosteleckým využili nápad se hrou s měřítkem scénických prvků i postav tak, aby odpovídala optice dítěte. Herce opatřili chůdami, malý Pavlík jim sotva sahá k pasu, na stole se dá houpat, na židli se musí šplhat, sardinky v plechovce, policejní zápisník a tužku zvětšili do nadreálných rozměrů. Už jen výpravné řešení činí ze scény na policejní stanici jeden z nejlepších momentů inscenace. A scénu Borna plně využil i pro akci hereckou. Role rozumově vlašných policajtů na chůdách dostali Jan Vondráček a Martin Veliký, kteří neměli s množstvím hereckých nápadů, řešením jednotlivých akcí a zároveň s přesným uchopením ryze groteskní poetiky celého výstupu problém. Jejich ztvárnění příslušníky VB dobrušně kritizuje a ironizuje, pro dětské diváky jsou to „srandovní policajti“, dospělí mají ovšem možnost zaznamenat i ostřejší narážky (zjišťují politickou příslušnost a vyznání

<sup>132</sup> Podobně jako lítají ryby v inscenaci *Kdyby prase mělo křídla*.

<sup>133</sup> ŠKORPIL, Jakub. Ztracen v sladkých šedesátých. *Divadelní noviny* 9, 2000, č. 7, s. 4.



pošťáka Klementa, podnikají křížový výslech s „*lidskou tváří*“ prostřednictvím vánoční písně *Veselé Vánoce*), které nejsou obsaženy v Aškenazyho povídce. Dalším režijně plně využitým scénografickým prvkem jsou židle, na nichž policajti sedí. Protože z malého Pavlíka potřebují dostat informaci o místě jeho bydliště, začnou s ním hrát hru na řízení dopravy, ve které Pavlík jako dopravní policista s bílými rukavičkami, píšťalkou a policejní čepicí stojí v odpadkovém koši na stole a řídí dopravní provoz realizovaný policajty za pomoci židlí opatřených kolečky, funkčními blinkry a opěrnou částí připomínající masku chladiče. Hra probíhá ve zpomaleném tempu za doprovodu písně *Zastavte čas* až do chvíle, kdy Pavlík v herním zápalu prozradí policistům svojí adresu.

Tím končí předváděný příběh, Pavlík už jeho zbytek dovypráví zavěšen do vysokých policistů. Finále je podle vzorce celé revuální inscenace opět písničkové, v podání všech herců zazní píseň *To vadí*.

Jan Borna vytvořil pro tuto inscenaci ideální konstelaci všech složek. Výše uvedeným popisem dokladovaná nápaditá, vysoce funkční a režijně zužitkovaná scénografie podpořila poetiku příběhu a nostalgický pohled na téma, ovšem nebýt specifického osobnostního herectví zúčastněných, zůstala by bez dalšího rozměru. Tím je shovívavá ironizace a kritika doby, její kultury, politiky, nešvarů, která se mísí se zálibou v ní. Silně patrná je i v interpretaci velkého množství hitů šedesátých let, kdy herci-muzikanti jemně karikují dobovou manýru prostřednictvím její imitace s dnešním komentářem k ní, ovšem vždy laskavě. Tematizují ji však hlavně herci, nejvýrazněji protagonista Pavel Tesař a v epizodních rolích figurkově Jan Vondráček, Martin Matejka, Martin Veliký. Vladimír Just k tomuto napsal: „*Tesařův projev (stejně jako projev jeho kolegů v čele s Janem Vondráčkem) má přesně to, co Jiří Voskovec nazýval poezií hovadnosti: aniž se ztrácí snově obludná, směšná, záporná stránka parodované věci, nezastírá se zároveň pábitelská záliba, ba radost z ní.*“<sup>134</sup> Pavel Tesař dostal nejnáročnější úkol, totiž ztvárnit pětiletého chlapce a zároveň jej komentovat, ovšem ze stále stejné pozice, postavy Pavla. Patrně největší nebezpečí, které hrozí při takovémto úkolu, spočívá v tom, aby se nejednalo o imitaci dětství dospělým člověkem. Borna dovedl Tesaře do pozice hereckého výkladu dětství a pomohl mu tím, že vše v inscenaci je do dětského světa zapojené, dětským okem viděné a inscenované. Fakt, že je na scéně vše barevné, veliké, efektní není samoučelný, ale je to divadelní vyjádření obrazu prožívání vyprávěného příběhu očima pětiletého chlapce. Díky kombinaci nadsázky, poezie a hravosti může Tesař jako Pavlík vyjadřovat dětský údiv, naivitu, zvědavost, zjitřenou

---

<sup>134</sup> JUST, Vladimír. Kámen nevnučuje nám svou hudbu: Úvahy postdivadelní. *Literární noviny* 11, 2000, č. 23, s. 15.

vnímavost ke všemu novému, dospělému a neznámému plně v duchu Aškenazyho předlohy, přitom bez jakéhokoliv pitvoření, šišlání a napodobování dětské intonace. Lehkost tohoto vyjadřování v Tesařově podání spatřuji i ve zkušenostech nabytých předchozí několikaletou spoluprací s Janem Bornou a kolegy z Dejvického divadla, pro které se stal typickým výrazovým rysem dětsky hravý pohled na svět v kombinaci s dospělým nadhledem vůči němu. Tesařovi nečiní obtíže přecházet přirozeně z role vypravěče s civilním shovívavým projevem (velký Pavel vypravující o svém dětském dobrodružství) do role aktivního účastníka děje (malý Pavlík jako aktér vypravovaného dobrodružství). V obou polohách přitom vede diváky vždy na rozhraní reality, hry a pohádky, což je charakteristický rys ryziho dětského vnímání. Na několika místech inscenace komentuje Tesař jednání své či jiných přímo v průběhu dialogu nebo děje, vystupuje z něj (většinou doslovně, popojde na forbínu, vzdálí se z dějiště příběhu malého Pavlíka, často si u toho sundá z hlavy čepici s bambulí, čímž snímá charakteristický atribut Pavlíka-dítěte) a obrací se k divákům, pro něž je vypravování určeno. Jde v podstatě o ukázkové brechtovské epické herectví: „*Ten (pozn. Pavel Tesař) v praxi dokazuje, že Brechtovo herectví demonstrace a zcizovacích efektů, tedy technika, jak jít na postavu vyprávěním o postavě, vůbec nemusí být sucharskou doktrínou, nýbrž svrchovanou zábavou.*“<sup>135</sup> Na Tesařově výkonu zčásti stojí i úspěch Bornovy inscenace, protože nejde o podfuk s hraním si na děti, ale „...o *autentickou přítomnost osobnostního herectví, které je k divákům upřímné i v tom, že přiznává meze svých možností, nabídne divadelní „kouzlo“, ale zároveň nezakrývá, že jde „jen“ o trik či metaforu.*“<sup>136</sup> Navíc musí mít herec určitou odvahu jít až téměř na fyzický dotek s divákem, na Tesařovi závisí, zda naváže s diváky kontakt hned na začátku, oslovuje je s nabídkou vypravování příběhu z dětství, hrozí mu nepřijetí a nedůvěra ze strany dětí i starších diváků. Přesvědčivá hravost, odstup, sebeironie, vysoké nasazení a řemeslné vybavení to však téměř neumožňují.

Pakliže existují v inscenaci určitá problematická místa, týkají se temporytmu, výkladu momentů zdánlivě vybočujících ze základních souvislostí fabule či syžetu inscenace. V prvním případě se jedná o poměrně vysoký počet interpretovaných písní (celkem 13) v rámci představení, které trvá 105 minut a jehož syžet je složen ze sekvencí fabule příběhu, které prokládají písničky. Občas se podařilo písni ne násilně, převážně díky přidaným

---

<sup>135</sup> Tamtéž.

<sup>136</sup> RICHTER, Luděk. Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka. *Tvořivá dramatika* 19, 2008, č. 3, s. 49-50.

komentářům a improvizacím herců, zakomponovat do děje<sup>137</sup>, ale většinou se objevují jako samostatná a uzavřená revuální hudební čísla, zvládnutá na vysoké pěvecké a muzikantské úrovni. Dalo by se tedy hovořit o určitém přetrhávání dějové linky neustálým nasazováním dalších a dalších songů v podobě předělů, výplní pro přestavbu, kdyby však netvořily druhou a samostatnou informační linii či důležitý nástroj k evokaci doby a jejího pocitu. Vedle mého názoru o legitimitě songové linie inscenace metaforicky komentující děj stojí jedna ze dvou loutkových scén inscenace, která se mi problematická opravdu jeví. Jedná se o epizodu u pošťáka Klementa, kdy se Pavlíkovi jako obrazy svědomí objevují postavy z předešlých scén v podobě marionet a přesvědčují ho k návratu domů. Jednak jsou zvukově podpořeny reprodukovanými hlasy, dále velikost marionet není adekvátní velikosti sálu. Tesař v prodlevách jejich příchodů nemá vlastně co hrát. Luděk Richter k tomuto momentu poznamenal: „*Zdají se mi nejslabším místem inscenace - nejen pro svůj naturalistický, nepřitažlivý vzhled „portrétů“ postav, s nimiž se Pavlík setkal, ale především proto, že se s nimi nehraje, nevytvářejí žádné vztahy, jsou jen nošeny přes velké jeviště, na němž se v plošném nasvícení navíc ztrácejí.*“<sup>138</sup> Posledním sporným místem inscenace je filmová vsuvka, jakási koláž radostných i bolestných momentek ze šedesátých let.

Dvojitá rovina inscenace (kombinace pohádkově reálného vánočního příběhu a lehce nostalgická vzpomínka na odváté časy reprezentovaná linií retro hudby) odráží i současný pocit z období plného nadějí, svobodomyšlnosti a kulturního rozmachu na všech frontách spolu se zklamáním, které přišlo se srpnovou okupací roku 1968. Vzhledem k tomu, že se Borna narodil roku 1960, jsou pro něj nutně šedesátá léta dobou dětství, prvních vzpomínek, zážitků a dobrodružství, ke které má nostalgický vztah. To je dojem, který inscenace předává směrem k divákům velmi intenzivně. Jenže Bornovi není nic vzdálenějšího než sladkobolný sentiment, proto je i jeho nostalgie zároveň sebekriticky podrobena dospělému pohledu, ač s laskavostí.

Na festivalu Mateřinka 2001 v Liberci získal Pavel Tesař hlavní cenu, Zuzana Krejzková za kostýmy získala Cenu primátora města Liberce. V nominacích na Cenu Alfréda Radoka za rok 2000 obsadila inscenace druhé místo, Pavel Tesař byl druhý v kategorii nejlepší mužský herecký výkon roku, druhé místo získal i Marek Zákostelecký za scénu, za kostýmy byla nominována Zuzana Krejzková, za scénickou hudbu Jan Vondráček a Milan

---

<sup>137</sup> To se týká například písně *Roň slzy*, která se objeví na základě narážky policistů na to, že Pavlík vůbec nepláče, nebo píseň v obchodním domě Bílá labuť, která je integrována do děje v rámci interního rozhlasu nákupního domu.

<sup>138</sup> RICHTER, Luděk. Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka. *Tvořivá dramatika* 19, 2008, č. 3, s. 50.

Potoček. Režisér Jan Borna byl jedním z pěti nominovaných na světovou Cenu čestných prezidentů ASSITEJ a za svůj přínos divadlu pro děti a mládež získal výroční cenu českého střediska ASSITEJ.

Pro zajímavost uvádím, že v archivu Divadla v Dlouhé jsem našla autentické dopisy a kresby žáků druhé třídy Základní školy Gutova z Prahy 10. Děti po návštěvě představení a pod vedením své třídní učitelky poslaly do divadla složku s obrázky a vzkazy s bezprostředními reakcemi na zhlédnuté představení. Mezi nimi vítězila scéna na policejní stanici a samotná figura malého Pavlíka. Co se týče přiložených obrázků, měl kupodivu největší úspěch policista Hofman (Martin Veliký byl totiž kostýmně opatřen také nepřehlédnutelnou rezatou parukou s „přehazovačkou“ a mohutným vousem) a kobylička Karlička, kterou děti s chutí kreslily na dvou lidských nohou tak, jak si ji pamatovaly z představení.

#### 4.1.7. Myška z břicha

Doposud poslední inscenací Jana Borna mířící za dětskými diváky je *Myška z břicha*, která měla premiéru v Divadle v Dlouhé 21. ledna 2006. Jedná se o dramatinaci<sup>139</sup> knihy slovenské autorky Tat'jany Lehenové *Je Miška myška? Příhody celkom skvelej rodiny*<sup>140</sup>, která byla vydána pouze ve slovenštině. S *Myškou z břicha* se vrátil po deseti letech, kdy měla premiéru inscenace *Kdyby prase mělo křídla*, za nejmenšími divadelními diváky (inscenace je určena pro děti od 5 let<sup>141</sup>). Při hledání námětu objevil knihu Lehenové a rozhodl se právě pro ni: „*Vzpomněl jsem si, jak naše děti vyžadovaly po mámě, aby jim vyprávěla, jak to bylo, když ještě byly v břiše, a rozhodl jsem se tuto knihu inscenovat.*“<sup>142</sup> Záhy nato Borna kontaktoval autorku předlohy s nabídkou spolupráce na autorství dramatinace<sup>143</sup>, Lehenová souhlasila a podílela se na scénáři a zkoušení spolu s režisérem až do premiéry inscenace.

Předloha je rozdělena na dva díly. První s názvem *Ako vzniká rodina alebo Myška a my ostatní* vypráví maminka v 1. osobě o období těhotenství až k porodu. Druhá část nese název *Nech žije naše rodina! Alebo Miška a my ostatní*, v ní už je vyprávěčem samotné dítě. Miškou zde není míněna myš, ale děťátko, jež příští maminka očekává. Je to pracovní název, který nevylučuje ani holčičku ani chlapečka, ale zároveň určuje vtipnou prenatalní podobu nenarozeného potomka jako malé myšky, tedy do doby, než přijde na svět. Borna si pro dramatinaci vybral pouze první díl knihy a převedl vnitřní dialog matky s nenarozeným dítětem do dramatického dialogu. Lehenová v první části zpředměnila pocity ženy, budoucí maminky, do podoby komunikačního vztahu, tematizuje těhotenství jako čas vzájemného rozhovoru a společného rozhodování matky a dítěte, kde je samotné dítě aktivním partnerem, staví matku do nových situací a má zásadní vliv na vše, co se kolem ní – nich děje.

<sup>139</sup> Jan Borna nebyl prvním režisérem, který se chopil předlohy Lehenové pro divadelní zpracování. Slovenské loutkové divadlo PIKI z Pezinku knihu zdramatinizovalo a stále ještě uvádí pod názvem *O deviatich mesiačikoch* již od roku 1993, kdy měla inscenace premiéru na liberecké Mateřince. Jedná se o inscenaci jednoho herce, Kataríny Aulitisové, zakládající členky souboru, která text našla a zdramatinizovala v době, kdy byla sama těhotná. Dle informací paní Aulitisové, které mi poskytla prostřednictvím emailu, byla hra velmi úspěšná a díky účasti inscenace na nejruznějších mezinárodních festivalech ji začala uvádět i divadla v Belgii, Francii, Slovinsku apod. Ovšem r. 1997 bylo uvádění hry z důvodu nevyjasněných autorských práv ve všech zemích zakázáno. Pak následovala téměř desetiletá pauza v uvádění inscenace, po které našlo divadlo PIKI s autorkou Lehenovou opět společnou řeč a 1. 6. 2006 byla uvedena obnovená premiéra inscenace *O deviatich mesiačikoch* s textem zkorigovaným autorkou knižní předlohy. Do února 2011 měla inscenace podle informací K. Aulitisové kolem 300 repríz.

<sup>140</sup> LEHENOVÁ, Tat'jana. *Je Miška myška? Příhody celkom skvelej rodiny*. Bratislava: NOI, 1991.

<sup>141</sup> Inscenace *Jak jsem se ztratil* má sice na programu také uvedeno věkové určení pro děti od 5 do 105 let, ale praxe ukázala, že je vhodnější pro děti o něco málo starší, nejlépe od druhé až třetí třídy základní školy.

<sup>142</sup> BORNA, Jan. Ve zkušebně. *Reflex* 17, 2006, č. 3, s. 54.

<sup>143</sup> Stejný postup volil Borna i při přípravě dramatinace pozdější inscenace *Oněgin byl Rusák* (premiéra 19. 1. 2008 v Divadle v Dlouhé), kdy oslovil autorku knižní předlohy Irenu Douskovou, která je rovněž spoluautorkou divadelního scénáře.

S „Ockom“ jsou trochu problémy, Lehenové maminka však rozhodně není feministicky agresivní, vysvětluje Myšce, že: „*ocko je človek, ktorý by nás mal mať rád*,“<sup>144</sup>, důležitost a potřebnost mužského světa je tu také zcela jasná. Ovšem dramatizace není celkovým přepisem prvního dílu knihy, Borna s Lehenovou na základě dramaturgického výběru vyřadili pasivnější, literárnější pasáže, které neposkytují prostor pro dialog a jevištní akce. Jedná se například o kapitolu *Patálie s menom*, která sáhodlouze popisuje epizodu s nákupem kalendáře a vybíráním jména. Některé kapitoly jsou zase na jeviště převedeny songem: *Čo sa stalo v autobuse* a *Ako išlo všetko ako po masle*. Další kapitoly (např. *Preukaz od pána doktora*, *Oco nás nechce*, *O tom, ako mala myška pravdu*) přepsal Borna s Lehenovou z přímé řeči v knize do jevištních dialogů a zbytek obstarává jevištní akce. V celku vypadá scénář inscenace jako několik epizod z období těhotenství maminky, ve kterých se hlavně prostřednictvím dialogů maminky s Myškou dozvídáme o nejrůznějších radostech a starostech obou dvou. Borna také oproti předloze změnil nastávající rodiče ze spisovatelů na muzikanty, čímž určil inscenaci důležitý podíl hudební složky, bez které se jeho rodinné inscenace takřka neobejdou. Dialogické výstupy jsou protkané písničkami Jana Vondráčka, člena hereckého souboru Divadla v Dlouhé, který zhudebnil poetické texty Jiřího Weinbergera<sup>145</sup>. Ty velmi často směřují i k dospělému doprovodu dětských diváků.

Představení začíná jako koncert beatové kapely. Na forbínu vbíhají za mohutného aplaudování publika jednotliví členové skupiny (dva basáči, klávesista, bubeník, zpěvák, trumpetista), chopí se svých nástrojů a nakonec přichází frontmanka s akordeonem, která zpívá úvodní píseň *Brouzdám se pláží*<sup>146</sup>. Na kruhový oranžový horizont vzadu se promítají jednoduché animace<sup>147</sup>, které celé představení nápaditě podkreslují. Hned po první písni následuje další, *Bramboračka* v podání Martina Matejky, která rockovým způsobem popisuje recept na zmíněnou polévku. Po ní se představuje publiku kapela a právě při této příležitosti odbíhá frontmanka kapely s dlaní před ústy do zákulisí, nakonec skončí zemdlená na židli, celá kapela se k ní seběhne a strne ve strnzu. Lenka Veliká, představitelka

<sup>144</sup> LEHENOVÁ, Tatjana. *Je Miška myška? Příhody celkom skvelej rodiny*. Bratislava: NOI, 1991.

<sup>145</sup> Jiří Weinberger, narozen 2. 7. 1946 v Brně, básník, textař, esejista. Vystudoval obor Matematická statistika na Matematicko-fyzikální fakultě UK (1974 RNDr., 1991 CSc.). Po studiích pracoval ve Státním výzkumném ústavu materiálu, věnoval se biokybernetice a od roku 1991 působí jako ředitel konzultační a softwarové firmy, kde se specializuje na problematiku řízení projektů a jejich rizik. Literární tvorba Jiřího Weinbergera souvisí s jeho hereckými aktivitami (vystudoval herectví na LŠU, kde ho ovlivnil Ivan Vyskočil). Řada Weinbergerových básnických textů zhudebněná Michalem Víchem se stala základem improvizovaných kabaretních pásem. Weinbergerova poezie se nese v duchu nonsensu, což ji spolu s hravým charakterem výtvarné i grafické podoby knižních vydání (obrazová segmentace veršů a strof, místy dotažená téměř do kaligramu, ilustrace prorůstající textem apod.) vřazuje i do okruhu písemnictví pro děti. Sbírky *Povídá pondělí úterku* a *Ach ty plachty, kde je mám?* představovaly v druhé polovině 90. let výrazné oživení stagnující dětské poezie.

<sup>146</sup> Divadlo v Dlouhé také vydalo CD s písněmi z inscenace *Myška z bříška*.

<sup>147</sup> Autorem animací je Jan Vondráček.

frontmanky a budoucí maminky, vstane a na forbině divákům objasňuje, že právě takhle se dozvěděla, že má v bříšku děťátko. Vysvětluje dětem, že se hned rozhodla si s ním od začátku povídat, avšak děťátko zatím neodpovídá. Ale protože jsou v jednom těle, putují hned maminčiny myšlenky k děťátku, což Veliká předvede na tom, jak si pomyslí, na co by měla chut' a miminko na to reaguje způsobem těhotenské nevolnosti. S překvapením si uvědomuje, že její dítě nemá žádné jméno, a s tímto zjištěním se vrací zpátky na židli, aby se o něj podělila s ostatními. Takhle se novinu dozvídá celá kapela, včetně šokovaného budoucího tatínka, trumpetisty Čendy<sup>148</sup>. Tomu se také udělá špatně a prchá z jeviště. Kapela s Lenkou řeší jméno miminka, navrhuji samé ztřeštěné varianty, až Lenka přijde s univerzálním pojmenováním Myška – malá milá Myška, u které je fuk, jestli to bude chlapeček nebo holčička.

Syžet inscenace je rozdělen do devíti částí podle jednotlivých měsíců těhotenství, každý měsíc je určitá epizoda tohoto období, která je popsána konkrétním zážitkem, situací. Po prvním tedy přichází druhý měsíc, který je ztvárněn scénou v autobuse a stejnojmennou písní. Maminka se rozhodne vyjet na nákupy a nastoupí do autobusu. Prostor pro hereckou akci je na jevišti jasně vymezen, nachází se před oranžovým horizontem a zároveň mezi dvěma stanovišti kapely v přední části jeviště. Sem vyjedou mobilní prvky představující autobus v podobě sedadla řidiče s volantem a jednou autobusovou dvojsedačkou, obojí je opatřeno kolečky, a může proto velmi důsledně evokovat házení autobusu při jízdě. Během této zběsilé jízdy se poprvé Mamince ozve Myška - oranžový kruh, který je ve skutečnosti velká půlkruhová revuálka, se otevře a uvnitř se nachází světle modrý vertikálně posazený otáčivý buben – břicho, ve kterém se potácí Myška. Interiér bubnu je téměř prázdný, obsahuje jen kalendář s velkými čísly, který Myška odtrhává podle jednotlivých měsíců těhotenství, koště a lavici, díky které můžeme sledovat rovnováhu a nerovnováhu Myšky v břiše. Celý tento prvek připomíná i svou funkcí kolotoč pro křečky. Myška v podání Magdaleny Zimové v něm bude v průběhu představení běhat, točit s ním a jinak artisticky poskakovat. Myščin kostým je opravdu myší, kromě velkých žlutých mickeymouseovských uší, nezbytného ocásku, čumáčku (klaunský nos) a velkých klaunských bot má na sobě šortky s laclem a stejně jako maminka pruhované podkolenky. Celou dynamickou scénu s autobusem dokresluje opět animace, tentokrát vytvořená z příznačných piktogramů, které se obvykle v autobusech nacházejí. Maminka se potácí v improvizovaném autobuse, text písně je proložen jejími zoufalými výkřiky: „*Radši jsem ráno neměla vstávat,*“ a stejně divoce sebou hází i Myška v bubnu. Bezohlednost spolucestujících přivede Maminku k myšlence, že bude

---

<sup>148</sup> Rolí Tatínka v inscenaci ztvárnil Čeněk Koliáš, herec souboru Divadla v Dlouhé.

nutné zajít si k panu Doktorovi pro kartičku, díky které musí všichni maminku pouštět kdekoliv sednout.

Tím se dostáváme do třetí části v ordinaci Doktora. Hned na začátku scény vybuchne dospělé přítomné publikum smíchy: na jevišti před „porodnickou“ nástěnkou sedí tři pánové v dámských šatech a s parukami na hlavách, na chlapsky chlupatých nohou tenisky, tváří se velmi mateřsky a každý má v náruči jednu loutku – mimino v zavinovačce. Loutky mají velké rozšklebené pusy, se kterými herci zezadu pohybují. V tomto místě je dialog omezen na naprosté minimum, celá scéna probíhá beze slov, jediným, kdo má zde odvahu promluvit je sestřička. Pro ilustraci uvádím přepis scénáře pro tuto minisituaci:

Sestra:       *Kartičky!*

(vybere postupně od tří „maminek“ průkazky a vrací se do postranního portálu – do ordinace, vtom si všimne Lenky a důrazně k ní přistoupí)

*Kartičku!*

Lenka:       (pokrčí rameny)

Sestra:       *Poprvé?*

Lenka:       (přikývne)

Sestra:       *Sednout!*

Hned poté vchází na scénu Doktor<sup>149</sup>. Borna ho nechal na jeviště vejít za zvuku notoricky známého francouzského hitu *Je t'aime moi non plus* jako šibalsky pomrkávajícího okouzujícího svůdníka v bílém plášti, který kolem sebe šíří „*něžně erotickou atmosféru*“<sup>150</sup>. I když může tento režijní nápad při holém popisu působit lacině nebo prvoplánově, divácká zkušenost je jiná. Snad i proto, že scéna je velmi ostře utnuta náhlým řevem mimin a skupinovým počůráním pana Doktora. Ten pozve Maminku do ordinace, na zvolání: „*Ino, Emo!*“ přinesou sestry na jeviště bílou plentu, za kterou Doktor maminku pošle. Nejsem si jistá, zda se doposud v historii divadla pro děti vyskytla na jevišti scéna s gynekologickým vyšetřením. Borna však tuto situaci vyřešil roztomilou stínohrou za zmíněnou plentou. K figuríně maminky se za ní přikrade Doktor a nejprve poslouchá velkou rourou. Myška se rozhodne, že bude raději úplně potichu, proto doktor přistoupí k vyšetření zevnitř. Vidíme

<sup>149</sup> Role Doktora připadla v inscenaci na Martina Matejku.

<sup>150</sup> BOKOVÁ, Marie. Myška má poezii i humor. *Lidové noviny* 25.1. 2006, roč. 19, č. 21, s. 22.



jeho stín, kterak se rukama zanoří do břicha. Toto vyšetření je u Myščina bubnu ztvárněno tak, že se k němu ze stran přiblíží dvě obrovské bílé molitanové ruce, ve kterých jsou ukryti herci a šmátrají Myšce po bubnu. Myška do jednoho z prstů hryzne, čímž je maminkino těhotenství potvrzeno a vítězoslavně získává těhotenský průkaz. Scéna je opět zakončena písničkou, tentokrát poetickou a téměř výjimečně v pomalém rytmu *Prší poměrně často*.

Čtvrtá část – čtvrtý měsíc tvoří scéna s tatínkem. Maminka i Myška si hoví každá s velkou sklenicí kyselých okurek a Maminka vysvětluje Myšce, kdo je to Tatínek. A protože Myška prohlašuje, že nikoho dalšího nepotřebuje, Maminka jí začne přesvědčovat o potřebnosti tatínků („*Tatínek to je moc potřebná věc. Totiž člověk. Bude nás chránit před zlými kocoury.*“).

Po songu *Zlí kocouři – Ani vidu, ani slechu* začíná pátá část opět u Doktora, tentokrát však s Tatínkem, který podstoupí instruktážní lekci pro tatínky. Za asistence sester Iny a Emy mu Doktor obleče nemocniční košili, která je vpředu opatřena otvorem, do nějž Doktor zašroubuje hadici od vzduchové pumpy a Tatínka seznamuje měsíc po měsíci s obtížemi s těhotenským břichem. Když mu na konci lekce vytáhne hadici z pláště, Tatínek, odmrštěn unikajícím vzduchem, mizí z jeviště a opakuje jasné pokyny Doktora o péči o maminky. Doktor se sestřičkou uzavrou písní o cvičení pro těhotné maminky s originálními tanečními kreacemi první polovinu představení.

Po pauze nalézáme Maminku s Myškou v šestém měsíci večer doma, sledujeme návrat Tatínka z flámu, to jak se na chvíli ztratil, ale že už se zase našel a že to dá obrovskou práci, aby se zase našel. Neposedná Myška nechce spát, běhá po bubnu, divoce ho roztáčí, přičemž zazní píseň *Ranní ptáče*.

Sedmý a osmý měsíc jsou spojeny do jedné části, která je čistě pantomimická, podkreslená kapelou a animacemi se střídáním ročních období. Jevištní akce spočívá v různých variacích na těhotenskou samotu Maminky, která nakonec vždy zůstane sama doma, protože Tatínek někam musí. Nakonec se stejně nonverbálně odehrají i Vánoce s hlavním darem v podobě velkého zeleného kočáru s obří mašlí.

Devátý měsíc neboli osmá část se točí okolo problému s Myškou, které se nechce na svět, poněvadž k tomu nevidí důvod. Nakonec ji přesvědčí lákavý zvuk Tatínkovy trubky a fakt, že v břichu se na ni hrát rozhodně nenaučí. Myška se rozloučí s ušima, nosíkem, uloží je v bubnu pod kanape, dostává batoh s padákem, helmu a brýle, z kalhot vytáhne ocas,

který připne do bubnu – jednak jako jistící lano parašutistů, jednak jako metaforu pupeční šňůry.

Po této něžné a opět němé scéně začne poslední část, porod. Ztřeštěný a zbrklý tatínek, který „zase“ ztratil mobil, nemůže zavolat sanitku, do porodnice se musí autem. Veliká s Koliášem přinesou dvourozměrný automobil – velký karton vyřezaný jako silueta automobilu při pohledu zepředu, zezadu jeviště do něj svítí reflektor, což má za následek, že kulaté díry v kartonu vypadají jako světla aut. Za napínavé hudby se s automobilem „řítí“ do porodnice, když po nutných lapáliích s píchlou pneumatikou dorazí, jeviště se setmí. Malé bodové světlo najde Myšku v bubnu, nervózní, rozcvičující se, připravenou k seskoku. Po něm se do tmy ozve pláč novorozeněte, který ztichne a Lenka Veliká zazpívá: *„Chválím paprsek světla Světla v korunách stromů Stromů v hlubokém lese Kdes byla na houbách.“* Pak přijde nutné oznámení pohlaví dítěte Tatínkovi a všeobecné veselí celé kapely, přijíždí Maminka s kočárkem a herci se ukloní. Úplné finále představení ještě tvoří závěrečná píseň *Brouzdám se pláží*, kterou zpívá Maminka s už velikou Myškou (ted' už Miškou?) opět s původní kapelou na dalším koncertě.

Celé představení se i s pauzou vejde do 90 minut, běží ve svižném tempu udávaném beatovou kapelou, na kontinuální pozornost dětí není náročné ani díky epizodické skladbě jednotlivých situací. Písnička vždy přináší odlehčení nebo další zábavnou akci, uvozuje či ukončuje jednotlivé části. Recenzenti si sice často stěžovali na poněkud hlasitou hudbu, ale zkušenost z pozorování dětí při představení jejich obavy nepotvrzuje. Děti z valné části při písních lomcovaly se sedadly, tleskaly, případně i skákaly v uličkách.

Odvážná volba tématu, které zajímá každé malé dítě, s sebou nesla riziko toho, že inscenátoři budou pouze poučovat děti v oblasti sexuální výchovy. Nicméně sám Borna řekl v rozhovoru pro Českou televizi toto: *„Naší ambicí nebylo, aby to představení bylo sexuálně výchovné. Protože jak jsou na tom například už sedmileté děti se sexuální výchovou v dnešní době, o tom iluze nemáme, a proto ani nemáme ty osvětové ambice. My jsme spíš chtěli, aby společně s mámou a tátou prožily to těšení se, které jim rodiče jen velmi těžko zprostředkují. Já například jsem svým dvěma synům říkal, že jsem je našel v mražáku vedle filé, to se jim moc líbilo a chtěli se pořád do toho supermarketu jet podívat.“*<sup>151</sup> Borna se k dítěti nesklání, nešišlá na něj, nepodceňuje ho, když si dělá legraci, dítě o tom ví, nezrazuje ho. Obrazně řečeno chytne dítě za ruku a odvážně s ním vkročí do světa dospělých,

---

<sup>151</sup> Nesestříhaný záznam rozhovoru s Janem Bornou pro pořad České televize Divadlo žije uložený v archivu Divadla v Dlouhé na DVD se záznamem inscenace.

který je v mnohém neznámý a nepochopitelný. V případě *Myšky z bříska* jde o velmi intimní téma, které by mohlo za určitých předpokladů nést riziko sentimentu, pitvoření, vulgárnosti apod. Borna to však se svým nadhledem a přístupem k dětskému divákovi jako k sobě rovnému nedopustil.

Pomohlo tomu i herectví hlavních protagonistů. Maminka Lenky Veliké netrpí sentimentem, je věcná, rozhodná, někdy až rázná, ale její péče, strach a laskavě veselé dialogy s Myškou vyjadřují vřelost jejího mateřského citu. Hraje velmi civilně. Více stylizace i herecké zkratky přináší Martin Matejka jako Doktor, také mu to přirozeně umožňuje charakter jeho role. Jeho projev je civilní v poučovacích pasážích Tatínka, naopak stylizace se nebojí ve scénách s Maminkou a v čekárně. Tatínek Čenka Koliáše je někde mezi, střídá obě polohy, což podtrhuje jeho zmatenost a potřeštěnost. Domnívám se, že nejlépe vystavěnou postavou je Myška Magdaleny Zimové. Jako nenarozené dítě Myška nepotřebuje jakékoliv verbální nebo pohybové projevy roztomilosti. Je to charakterově a psychologicky 5-6leté dítě, neposedné, zpupné, zvědavé, svěhlavé, které zajímá, jestli svět venku vůbec stojí za to, aby „lezla ven.“ Její Myška má dětskou naivitu spíše v replikách, v dialozích s Maminkou, kde tvůrci docílili určitého kontrastu dvou poloh Myšky: naivní bezelstné dítě versus rozumný (mnohdy až překvapivě) a rozumově myslící tvor. Stejně je zároveň Bornovo vnímání dětí jako diváků. Ostatní postavy jsou ztvárněny neherci, kapelou s neohrabanou komikou, která vyplývá z herecky amatérské existence na jevišti.

Dalším hybatelem svižného dění je scénografické řešení, jehož autorem je dlouholetý Bornův spolupracovník Jaroslav Milfajt<sup>152</sup>. Řešení Myščina obydlí formou otáčivého bubnu, výrazně oranžový revuálový kruh, ve kterém je buben schovaný, nápadité a inscenačně funkční kinetické prvky, pomocí nichž se zobrazují autobus, pokoj, ordinace či jízda do porodnice umožňují rychlé střídání dějišť a podporují dynamiku a spád celého představení. Téměř výjimečně nenajdeme v *Myšce z bříska* loutkovou akci, vyjma výstupu v ordinaci Doktora. Kostýmy kromě Myšky pojal Milfajt zcela civilně, nechybí jim barevná pestrost a stylová uvolněnost, kterou musí představitelé členů kapely mít. Lenku Velikou oblékl do džínových šatů s laclem, které umožňují růst Maminčina bříska, Maminka i Myška nosí pestrobarevné pruhované podkolenky. U Tatínka diváci téměř neodhadnou, jde-li o hercův

---

<sup>152</sup> Jaroslav Milfajt, narozen 6. 11. 1958, scénograf, výtvarník, pedagog. Absolvoval Střední školu uměleckých řemesel v Brně a loutkářskou scénografii na DAMU v Praze. V letech 1987-2008 učil na Škole uměleckých řemesel, obor hračka, loutka. Byl spoluzakladatelem a odborným asistentem ateliéru scénografie na brněnské JAMU (1990 – 1993). Od roku 2009 působí jako šéf výpravy v Městském divadle Brno. Spolupracuje s českými režiséry P. Kracíkem, Z. Srbou, V. Morávkem, S. Mošou, R. Polákem, D. Gombárem, B. Polívkou, Z. Mikotovou atd. Příležitostně se věnuje ilustraci, reklamě, práci pro televizi a film, návrhům interiérů a výstavních expozic.

civil: Čeněk Koliáš v mikině, starších džínách a ošoupaných teniskách působí velmi klukovsky a záměrně ne jako zodpovědný prototyp tatínka. V ostatních rolích také panuje kostýmní realismus: doktor v bílém plášti, gumových lékařských botách, sestry v klasických sesterských čepečcích a bílých zástěrách s modrou košilí.

Vcelku kompaktní inscenaci z mého pohledu narušily přebytky projekce a světelné podkresy písní, jejichž záměrem bylo zřejmě učinit písničkové výstupy barvitějšími, zábavnějšími a atraktivnějšími. Proto se na scénu promítají nejrůznější světelné variace z projektorů. Ovšem Weinbergerovy texty zhudebněné Vondráčkem jsou těmito samoučelnými efekty spíše rušeny, než povzbuzovány. Zcela nevhodné je použití stroboskopu při tlačení v autobuse. Snad zde zvítězily technické ambice režisérových osvětlovačů nad jeho vůlí.

Jinak je to s animacemi vytvořenými Janem Vondráčkem, který je pod *Myškou z břicha* podepsán také jako asistent režie. Zpívá-li se o zlých kocourech, animované hlavy kocourů s koulejícíma očima postupně vnikají do Myščina bubnu, až se už před nimi nemá kam schovat. Pro píseň *V autobuse* Vondráček připravil jednoduchou, ale vtipnou animaci z ožvlých piktogramů městské hromadné dopravy (místo pro kočárek, značka pro sedadlo určené invalidům, zákaz vstupu psů, zákaz konzumace jídel a nápojů apod.). Pro sedmý a osmý měsíc, který Borna pojal jako pantomimu s hudebním podkresem, vytvořil Vondráček animace se střídáním počasí za oknem, které jsou promítnuty na oranžovou kulatou revuálku. Projekce tu dynamizují a obrazově dotvářejí písně, které jsou součástí děje, jinde s jednoduchou křehkostí dokreslují nálady konkrétních epizod.

Bylo by nespravedlivé nezmínit u *Myšky z břicha* výrazný režijně spoluautorský vliv Jana Vondráčka na výslednou podobu inscenace. Kromě zmíněného autorství hudby<sup>153</sup> a projekcí byl přítomen po celou dobu zkoušení a příprav inscenace, a to z důvodu dočasné nepřítomnosti Jana Borny zapříčiněné nemocí. Vondráčkova herecká kreativita zde dostala novou příležitost. Borna není příliš hereckým režisérem, nepředehrává, nevysvětluje hercům motivace, nálady nebo svoji přesnou představu o tom, jak by která scéna měla po herecké stránce vypadat. Borna předem počítá s tím, že herec nápad přinese, proto u něho nemůžeme mluvit o statické výstavbě inscenačního tvaru na začátku zkoušek, ale o čistě kolektivní práci.

---

<sup>153</sup> Na hudební stránce inscenací se Vondráček v Divadle v Dlouhé podílí již téměř tradičně a ne pouze ve spolupráci s Janem Bornou. Pro Hanu Burešovou připravil náročnou hudbu na motivy celosvětových operních a muzikálových hitů pro druhou „pratchettovskou“ inscenaci *Maškaráda aneb Fantom opery*, naposledy s ní spolupracoval na scénické hudbě pro večer dvou aktovek Georgese Feydeaua *Dáváme děťátku klystýr - „Kašlu na to!“*, řekla Hortenzie.

Na první zkoušku jde s hotovou výtvarnou podobou, scénografií a se svým výkladem textu. V rámci tohoto léty zaběhnutého postupu, na který jsou všichni s Bornou spolupracující herci zvyklí a připravení ho respektovat, samozřejmě vykrystalizovaly osobnosti, které jsou díky své invenci, herecké a obecně divadelní kreativě výraznější než některé ostatní. K nim patří právě Jan Vondráček, autor nesčetných nápadů, gagů, vtipů, herecké a hudební ekvilibristiky. Toho si je Jan Borna vědom, a proto Vondráčka přizval k čistě režijní spolupráci. Dohledávat autorství jednotlivých nápadů považuji za nemožné a zbytečné, naopak skutečnost autorské spolupráce, v seznamu tvůrců uvedenou a tím i legitimizovanou, opomenout nelze. Odpovídá však zcela organicky charakteru Bornovy tvorby, který není sólistou, nýbrž zastáncem kolektivní tvůrčí práce v jakémkoliv divadelním žánru, divadlo pro děti nevyjímaje.

## 4.2. Zobecnění režijních metod Jana Borny v divadelní tvorbě pro děti

### 4.2.1. Dramaturgie a hledání tématu

Podstatným rysem Bornovy dramaturgie jsou dramatizace původně nedivadelních textů jak v inscenacích pro dospělé, tak pro dětské diváky<sup>154</sup>. Borna po celou svoji profesionální režijní kariéru nespolutracoval v obvyklém tvůrčím spojení s dramaturgem. Výjimkou byly spolupráce s autorkami původně nedivadelních textů Irenou Douskovou (*Oněgin byl Rusák*) a Taťjanou Lehenovou (*Myška z břiška*), které spolu s Bornou adaptovaly své prózy do dramatické podoby. Postup byl takový, že Borna jako režisér a spoluautor dramatizace nejprve vymyslel inscenační klíč, na jehož základě a s přímou účastí režiséra přepisovaly autorky text do dramatické podoby.

Jan Borna tvrdí, že jeho záměrem ani ambicí není převádět na jeviště texty původně nedivadelní, nebo být programově objeveným dramaturgem. Hodnotí tuto skutečnost spíše sebekriticky: „*Radši bych dělal hry, ale nějak mě příležitosti pro setkání víc napadají na jiných textech. Není v tom žádná filozofie, jen moje nedostatečnost a mrzí mě to, protože hotové hry se mi vždy inscenovaly moc dobře.*“<sup>155</sup> Příčinu neschopnosti nacházet pro sebe dramata vidí sám ve skutečnosti, že v rozhodujícím období mezi patnáctým a dvacátým rokem, ze kterého nám zůstávají silné čtenářské zážitky, nečetl tolik divadelních her, proto v něm přirozeně nerezonují ani nyní.

Kromě dramatizací se v jeho tvorbě opakovaně objevují inscenace, které vznikly na základě koláže básní, písní, minidramat, jsou vzájemně propojeny do výsledného tvaru inscenovaného pásma, kabaretu, revue. Dalším přístupem je náčrt dramaturgicko-režijního konceptu v podobě určení a pojmenování zásadních momentů příběhu, výběr písní, úryvků textů, básní, které se do něj vkomponují a následně zpracují v průběhu přímé práce na vzniku inscenace s ostatními zúčastněnými. Oba dva přístupy jsou otevřené, mnohdy vyžadují při nastudování inscenace improvizací vklad herců. Je dáno téma a kostra, zbytek se dotváří, vymýšlí se možnosti divadelního ztvárnění, pak se režijně selektují a později fixují v rámci celého kolektivu. Oba dva tyto výše jmenované přístupy mají výrazně autorský charakter.

Pro celkovou Bornovu inscenační tvorbu je též charakteristické, že se vyhýbá velkým dramatikům a klasickým dramatickým textům. Dramata Shakespeara, Čechova, Goldoniho,

<sup>154</sup> Z tvorby pro dětského diváka Borna zdramatizoval sám či ve spolupráci *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka*, *Myška z břiška*; z tvorby pro dospělé *Oněgin byl Rusák*.

<sup>155</sup> BORNA Jan - ŠTĚPÁNOVÁ, Karola (rozmlouvala). O světě vypovídají detaily (s divadelním režisérem Janem Bornou hovoří Karola Štěpánová). *Revolver Revue*, 2005, č. 58, s. 120-132.

Molièra apod.<sup>156</sup> realizoval pouze se studenty v rámci své pedagogické praxe, jako profesionální režisér nikdy. Výjimkou jsou Stroupežnického *Naši furianti* a Machiavelliho *Mandragora*. Můžeme hovořit o Bornově bloku nebo mindráku vůči klasikům, kterému je schopen čelit pouze při práci se studenty, již tuto zátěž ještě nemají: „...odblokuje i mě a hrajeme si.“<sup>157</sup>

Na základě výše uvedeného můžeme vytyčit čtyři základní přístupy k výběru textů a k případnému divadelnímu scénáři:

- a) divadelní hra (*Ubu spoutaný, Kuřecí hlava, Velvyslanec, Past na myši, U Hitlerů v kuchyni, Naši furianti*);
- b) nedivadelní prozaický text, který je třeba zdramatizovat (*Myška z břicha, Oněgin byl Rusák, Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka, Střemhlav, Dobrodružství Dona Quijota*);
- c) předem připravená koláž z krátkých textů, písní, dramat, ze které vznikne inscenace-pásmo, scénář existuje již před začátkem zkoušení - v tomto případě neváže jednotlivé epizody inscenace fabule (*Kabaret Vian –Cami, Kabaret Prévert-Bulis, Kdyby prase mělo křídla*);
- d) jako vstupní materiál pro inscenaci slouží pouze námět, základní body fabule, hudba a texty písní jako zadání k inscenačnímu zpracování pro kolektiv tvůrců, celek může a nemusí být propojen linií příběhu (*Hry pro děti a s dětmi, To je nápad!, Zpívej, klaune...*).

Bornovým určujícím dramaturgickým kritériem pro texty k inscenování (záměrně hovořím o textech, ne o dramatech) je však míra potenciálu pro setkání tvůrců, lidí, kteří se budou na inscenaci podílet, a pro společný zážitek herců a diváků. Není režisérem příběhů, vypravěčem, více než silný příběh potřebuje materiál, na základě kterého může zrealizovat zážitek vzájemnosti jako hlavní téma své práce i divadelního umění vůbec.

Materiál inscenací pro děti vybírá se stejným kritériem i s vědomím toho, že je mnohem snazší s nimi navázat bezprostřední vzájemnou komunikaci. Podstatným faktem ale je, že Borna výrazně nerozlišuje metodu režie inscenace pro dospělé a pro děti. Nutností zůstává, aby komunikace s dítětem obsahově vycházela z jím poznané a pochopitelné zkušenosti. Z formálního hlediska je pro Bornu od počátku práce s dětmi zajímavým

---

<sup>156</sup> Viz příloha č.1.

<sup>157</sup> BORNA Jan - ŠTĚPÁNOVÁ, Karola (rozmlouvala). O světě vypovídají detaily (s divadelním režisérem Janem Bornou hovoří Karola Štěpánová). *Revolver Revue*, 2005, č. 58, s. 120-132.

a lákavým momentem nastolování a boření estetické distance v rámci otevřené hry, která je předem domluvená. Pro budování inscenačního tvaru to znamená střídání hry na hru s hrou samotnou, odhalování iluzivních složek inscenace, ukazování na ně, aby bylo patrné, že jde o divadlo, o domluvenou hru. Jediným selektivním kritériem Bornovy dramaturgie pro děti je tedy nutnost vybrat téma srozumitelné dítěti, které musí vycházet ze zkušeností dítěte tak, aby bylo schopno jej vnímat. Po jeho nalezení se s ním pracuje stejně jako v tvorbě pro dospělé publikum.

Borna nepostupuje tradiční cestou tak, že by si vybral text, téma nebo námět a pro něj hledal vhodné spolupracovníky, se kterými by inscenační záměr zrealizoval. Jde naopak, tedy od člověka k textu, tématu, formě. Tato metoda s sebou nese určité riziko opakování již viděného nebo osvědčeně ozkoušeného (například zapojování dospělého publika do hry<sup>158</sup>), zde obzvlášť v případě výpravy (stálá spolupráce s Jaroslavem Milfajtem, Petrou Goldflamovou-Štětinovou, viz dále).

Nicméně jako dramaturg myslí Borna především na herce. Potřebuje si být jistý, že jim předkládá materiál, na jehož základě může vzniknout zážitek, ve kterém budou konkrétní lidé – herci zajímavě existovat: „*Když jsem si přečetl Aškenazyho vánoční povídku, věděl jsem hned, že Pavel Tesař v ní bude úžasný. Když připravuji kabaret, tak vidím Vondráčka, jak zpívá, a vím, že pro diváky bude zážitek se s ním setkat.*“<sup>159</sup>

#### 4.2.2. Geneze inscenačního tvaru

Z hlediska tradičního modelu tvůrčího divadelního týmu je Bornova práce poněkud neobvyklá. Nikdy nepracoval s dramaturgem, určujícím tvůrčím partnerem je pro něj výtvarník a autor hudby. Borna má silné analytické a kritické myšlení, což jsou důležité schopnosti pro dramaturgickou práci. Proces tedy začíná tím, že Borna si vybere základní materiál, ať už je to drama, či text, koláž apod., na základě tématu, o kterém je přesvědčený, že bude moci na jevišti fungovat. Téma jako energie si pak začne hledat cestu ke ztvárnění, svojí formu. Sám říká: „...*potřebuji se odrazit do obrazu.*“<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> V inscenacích *Epochální výlet pana Broučka* a *Oněgin byl Rusák* nalezneme téměř až násilné zapojování publika. Herci je nutí skandovat, vykřikovat, v prvním případě jako na středověkém tržišti, v druhém jde o imitaci májových oslav. Mírnější formou těchto zapojování jsou pak výstupy v *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka*, kde se z horního patra hlediště v Divadle v Dlouhé stávají pavlačové partaje, z nichž vystupují do děje jejich obyvatelé, aby komentovali dění na jevišti, nebo v *Souborném díle Williama Shakespeara ve 120 minutách*.

<sup>159</sup> BORNA Jan - ŠTĚPÁNOVÁ, Karola (rozmlouvala). O světě vypovídají detaily (s divadelním režisérem Janem Bornou hovoří Karola Štěpánová). *Revolver Revue*, 2005, č. 58, s. 120-132.

<sup>160</sup> Tamtéž.



V této fázi začíná intenzivní práce s výtvarníkem. Ten je pro něj skutečným oponentem, který myslí jinak, vizuálně. Borna je sám sobě dramaturgem, ale výtvarná vize inscenace je pro jeho režijní práci nezbytná, určující: „*Abych mohl začít pracovat na režii, musím mít úplně přesnou výtvarnou vizi. Teprve pak si můžu začít připravovat režii. Dokud nevím, jak bude vypadat scéna, jak bude pojmenovaný prostor, tak to neumím.*“<sup>161</sup> Skrze konkretizaci výtvarné podoby inscenace Borna teprve začíná utvářet režijní koncept, aranžmá, stavět situace.

Spolupracovníci, se kterými si rozumí nejen jako divadelní režisér, ale také jako člověk, jsou pro něj nesmírně důležití, díky nim se skutečně realizuje: „*Já režiju tak, že připravuji směr, ale jak ta cesta nakonec vypadá, to určí až ti lidé, s nimiž spolupracuji a které režiju. ... Když je koncepce dobře trefená, a to je můj úkol, tak potom se mozaika skládá a potence tvůrců se násobí.*“<sup>162</sup> Jde o stejný mechanismus jako v práci s herci: Borna neumí pracovat s lidmi, které nezná, neví co od nich očekávat, ani co jim nabídnout. Proto se v jeho tvorbě postupně ustálil okruh spolupracovníků, které až na výjimky nemění a s nimiž funguje určitá umělecká rezonance a napojení, které iniciuje kolektivní tvůrčí proces.

Například u *Myšky z břicha* se stal stěžejním inscenačním klíčem nápad umístit představitelku Myšky Magdalenu Zimovou do otáčivého bubnu, v němž jako v malém pokojíčku Myška tráví oněch 9 měsíců. Do Myščina prostoru vymezeného revuálkou nemají přístup ostatní postavy, umístění bubnu vzadu na jeviště umožňuje Myščinu stálou přítomnost na scéně, kdykoliv to režie vyžaduje. Od tohoto řešení s jedním dominantním prvkem scény se odvíjela výstavba ostatních výstupů a jejich scénické a režijní pojetí.

Ačkoliv je Borna sám sobě dramaturgem, není sólistou, ale člověkem dialogu. K němu potřebuje ve fázi zrodu koncepce inscenace partnera, scénografa-výtvarníka, který doplňuje jeho představu o výtvarné vnímání, koncepce dostává svůj obraz. V tomto tandemu pak společně zhmotní téma do scénického řešení.

#### 4.2.3. Hledání formy

Mnohohrstevnatost a pestrost výrazových prostředků je pro Bornovu režii typická. Není čistě režisérem loutkového, činoherního, hudebního, výtvarného divadla, ale ve své práci využívá a kombinuje všechny možnosti těchto disciplín. Díky tomu můžeme hovořit o syntetickém charakteru jeho tvorby, který sám o sobě není cílem, ale prostředkem, jak najít

---

<sup>161</sup> Tamtéž.

<sup>162</sup> WOLFOVÁ, Pavlína. Těsně před smrtí budu nejvtipnější (rozhovor s J.Bornou), *Reflex*, 2009, č. 5, s. 57.

nejvhodnější cestu k divákovi, nejlepší formu vyjádření. Jediným oborem divadla, kterým se nezabývá, je divadlo taneční.

Stálého výtvarníka našel Borna v Jaroslavu Milfajtovi, se kterým vytvořil téměř všechna scénická řešení pro inscenace v Divadle v Dlouhé. Poprvé se profesionálně potkali v HaDivadle při práci na inscenaci *Hry pro děti a s dětmi*. Mezi jeho další spolupracovníky patří Petr Matásek, Marek Zákostelecký, Barbora Lhotáková (vdaná Hubená), Tomáš Žižka či David Cajthaml. Stálou kostýmní výtvarnicí Jana Borny je v současné době Petra Goldflamová-Štětinová.

Borna preferuje buď neměnnou scénu jako univerzální prostor pro celou inscenaci, kterému je přisuzována jeho funkce až hrou herců, rekvizitami či jednoduchým mobiliářem, ale nedějí se zde jakékoliv náročné přestavby (např. *Kdyby prase mělo křídla, Kráska a zvíře, Myška z bříska, Zpívej, klaune...*, z inscenací pro dospělé z poslední doby např. *Naši furianti, Pokus o létání*). Dalším typem jím využívané scénografie je vysoce variabilní, funkční systém jevištních prvků, ze kterých se scéna staví a mění přímo na jevišti podobně jako stavebnice, je neustále v pohybu (*To je nápad!, Souborné dílo Williama Shakespeara ve 120 minutách*), nebo umožňuje rychlé změny místa děje (např. díky točně), je využívána jako kinetický prvek (*Oněgin byl Rusák, Komedie s čertem aneb Doktora Fausta do pekla vzetí*).

Hudebními partnery byli a jsou Bornovi jednak herec Jan Vondráček, ale také korepetitor Milan Potoček, Jiří Bulis, v DRAKu Jiří Vyšhlíd, nebo Vratislav Šrámek, s nímž Borna pracoval v rámci své pedagogické činnosti na pražské DAMU. Spolupráce s autorem hudby je vzhledem k jejímu bohatému využívání v Bornově práci důležitá. V případě inscenací *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka* a *Oněgin byl Rusák* sice vybíral jednotlivé písně sám režisér (pro *Kdyby prase mělo křídla* společně s autorem Petrem Skoumalem), Vondráček s Potočkem je aranžovali pro soubor. Borna zpravidla nepoužívá hudbu jako podkres, tedy scénickou hudbu v pravém slova smyslu, mnohem bližší mu jsou zpívané songy, zároveň naživo doprovázené kapelou. Jedná se o retromuzikálové použití (*Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka, Oněgin byl Rusák*), nebo původní písničky složené přímo pro inscenaci (*Myška z bříska*), či do inscenace vybrané samostatné písně (*Kabarety, To je nápad!, Zpívej, klaune...*). Jejich interpretace je mnohdy koncertní, písňová čísla stojí jako samostatné části celku, nejsou nositelem děje. Hlavní devizou hudby v Bornových inscenacích je vysoká kvalita zhudebněných textů, výborná pěvecká i hudební interpretace, cit pro zakomponování do syžetu inscenace. V inscenacích pro děti se nesetkáme s hloupými popěvkami nebo infantilními písněmi, naopak např. v *Myšce z bříska* zhudebnil Jan Vondráček

básnické texty Jiřího Weinbergera jako hudebně poměrně náročné skladby pro big beatovou kapelu. V inscenacích pro nejmenší diváky, kterými byly *To je nápad! A Zpívej, klaune...* pracoval Borna s kvalitními nonsensovými texty Jana Vodňanského, které mu zhudebnil Jiří Bulis, hudebním materiálem na vysoké úrovni je i tvorba Petra Skoumala, stěžejní pro *Kdyby prase mělo křídla*. Značná pozornost, kterou Borna ve svých inscenacích věnuje hudbě, mnohdy mimoděk kultivuje dětského diváka i v této oblasti.

S loutkami jako určujícím prostředkem divadelního jednání se setkal Borna nejintenzivněji při svém angažmá v Divadle DRÁK, které mu otevřelo nový pohled na divadlo sdělované obrazy, výtvarným vyjádřením: „*Až do té doby, jsem si myslel, že fantazie v divadle se dá jen vyžvanit a tady jsem objevil její vizuální podobu.*“<sup>163</sup> Ačkoliv u loutek nezůstal, tento zážitek v něm zakořenil a spoluurčil i jeho režijní metodu, pro kterou je stěžejní představa o scénickém zhmotnění koncepce.

Loutka není v Bornově tvorbě cílem, ale prostředkem. Už v drakovské *Krásce a zvířeti* kombinoval hru loutky s hrou herců, odhalených vodičů loutek, kteří se v rolích jednotlivých postav plynule střídali s loutkami. Z podstaty Bornovy práce nemůže loutka vyhovovat jako tvůrčí partner v rámci kolektivní tvorby a práce na vzniku inscenace, ale může být nositelem metaforických sdělení. Tak je tomu v *Jak jsem se ztratil...*, kde loutky postav z minulého děje přicházejí za malým Pavlíkem jako obrazy svědomí, nebo v *Kdyby prase mělo křídla*, kde nejrůznější loutkové objekty animují písně Petra Skoumala. Ve starších inscenacích *To je nápad! a Zpívej, klaune...* se jedná hlavně o velké hadrové loutky a maňasy, nebo o předměty, jimž je funkce loutky vetknuta akcí herce.

Spíše než přímo o práci s loutkou má v souvislosti s Bornou smysl hovořit o loutkou inspirovaném vyjádření, scénických nápadech. Mám na mysli celou řadu scén, které překračují rámec činoherního divadla směrem k výtvarnému a metaforickému: ve *Hrách pro děti a s dětmi* například scéna s přehazováním míče, balonu a světla, loutkovistost postav na chůdách, scéna s rozsvěcením lamp a jejich ozvučení a stínové loutkové divadlo v *Jak jsem se ztratil...*, gynekologická prohlídka v *Myšce z břicha* nebo použití mobilních scénických prvků, jakoby zvětšených hraček (autobus, automobilová scéna cestou do porodnice). Vyjádření výtvarnou zkratkou, náznakem, má v Bornově práci význam jako divadelní prostředek, který významně utváří atmosféru, poezii, rozvíjí fantazii dětských diváků a jítří jejich vnímání.

---

<sup>163</sup> BORNA Jan - ŠTĚPÁNOVÁ, Karola (rozmlouvala). O světě vypovídají detaily (s divadelním režisérem Janem Bornou hovoří Karola Štěpánová). *Revolver Revue*, 2005, č. 58, s. 120-132.

#### 4.2.4. (Spolu)práce s hercem a kolektivní tvorba

Bez herců jako aktivních spolutvůrců inscenace by Borna pravděpodobně neuměl postavit inscenační tvar. Jako režisér potřebuje soubor, který zná, se kterým si rozumí a který je připraven na jeho přístup ke zkoušení. Borna totiž herce nerežiruje, nearanžuje jejich jevištní pohyb krok po kroku, gesto po gestu, ale nechává jim v mezích jejich rolí téměř úplnou svobodu. Je spíše jakýmsi koordinátorem, hlídačem tématu a jednotlosti formy, otevřeným pro podněty ze strany herců: „*Devadesát procent detailů, na nichž se domluvíme, visí na hercích, mají neobvykle velký podíl na autorství. Hodně divadelníků, kdyby mě viděli, jak pracuji, by řeklo, že nejsem žádný režisér. ... Protože já vlastně neříkám kolegům, jak to mají dělat.*“<sup>164</sup>

Metodou práce s hercem se zdá být spíše inspirovaná improvizace na zadané téma. Tento přístup má jistě své kořeny v samotných počátcích Bornovy divadelní tvorby, kdy spoluzakládal Divadlo Vizita. Velmi lapidárně tento postup popisuje herec Martin Matejka: „...ze začátku si jen tak povídáme, vtipkujeme, rozblázníme se a pak z toho něco vymyslíme.“<sup>165</sup> Tímto způsobem Borna vede zkoušky. Nechává herce volně a dle svého přistoupit k tématu, nejprve formou dialogu o něm, pak je nechá „blbnout“, přenést akci na jeviště, improvizovat v rámci ní a buď potom výstup na základě improvizace fixují, nebo jej upravují, společně usměrňují. Zmíněný přístup platí i pro nastudování inscenace, která se opírá o regulérní dramatický text. První tři týdny zkoušení (Borna v posledních letech zkouší i v důsledku své nemoci déle než je obvyklé, zhruba šest až osm týdnů) jsou uzavřené a teprve pomalu přenášeny na jeviště. Skrze hraní si s tématem a formou uvolňují herci spolu s režisérem spoustu energie tak, aby našli „*odvahu hrát něco, co je něžné, jednoduché, přímé.*“<sup>166</sup>

Herec u Borny musí hrát téma, ne imitaci. Jedná se o pravdivou existenci herců na jevišti, kteří se nesnaží předstírat city, stavy, existenci v dané situaci, ale to vše překládají do obrazů. Autorské, antiiluzivní herectví s prvky brechtovského přístupu je Bornovi nejbližší. Nepotřebuje přitom dokonalé činoherce, i v současné době je patrná jeho inklinace k té části souboru Divadla v Dlouhé, kterou si s sebou přivedl z Dejvického divadla. Tito herci nebyli vyškoleni pro klasické činoherní divadlo, ale prošli katedrou alternativního a loutkového divadla, formovaly je zkušenosti nejen na půdě Dejvického divadla pod vedením Arnošta Goldflama, J. A. Pitínského, Josefa Krofty, Jana Schmida, jsou většinou

<sup>164</sup> WOLFOVÁ, Pavlína. Těsně před smrtí budu nejvtipnější (rozhovor s J. Bornou), *Reflex*, 2009, č. 5, s. 57.

<sup>165</sup> KOSTRHUNOVÁ, Alžběta. Rozhovor s hercem Martinem Matejkou. *Tvořivá dramatika* 19, 2008, č. 3, s. 43.

<sup>166</sup> Tamtéž.

multiinstrumentalisty, umějí se kromě hereckého jednání vyjadřovat loutkou, objektem, výtvarnou metaforou. Na druhé straně u nich byly a v některých případech stále jsou patrné nedostatky, které se projevily právě na velkém jevišti Divadla v Dlouhé a v setkání s klasickou činohrou, týkající se hlavně jevištní řeči, kultury mluveného slova obecně, disciplinovanosti v modelování herecké postavy, podřízenosti vůči režii, na kterou nebyli zvyklí.

Borna naopak vede inscenační kolektiv tak, že je zřetelné, že spoluvytváří podobu inscenace, přináší „...svědectví o společné radosti ze hry, která není opačným pólem, ale potvrzením profesionality.“<sup>167</sup> Pro něj je společným základem herectví schopnost komunikovat, vypovídat, navázat vztah s divákem prostřednictvím těla, gesta, mimiky, hlasu, metafory, obrazových prostředků. Způsob, jakým se to děje, je různý a vychází z toho, co mu herec nabídne. Tím však nemizí Bornou intenzivně vnímaná zodpovědnost vůči herci, kterou si nese společně s námětem od začátku práce na inscenaci, ačkoliv tam ještě není herec přítomný: „*To je pro mě největší trauma coby režiséra. Víc než reakce kritiky je pro mě důležité, aby to pro herce byl zážitek, aby je bavilo to hrát a setkávat se na tom s lidmi.*“<sup>168</sup>

Ve fázi, kdy má inscenační tvar již svoji ucelenou jevištní podobu a zkoušení přechází do hlavních a generálních zkoušek, je část tohoto času, vždy po zkoušce, soustředěna na společný dialog, rozbor denní práce. Obvykle u režisérů tyto rozborů vypadají tak, že zúčastnění vyslechnou poznámky a příkazy ke svému výkonu od režiséra. Borna si takovéto poznámky vede samozřejmě také, ale v rámci rozboru s nimi nakládá jako s tématy a podněty ke společné diskuzi, polemice, kterou jakoby moderuje. Z ní teprve vzejdou závěry závazné pro další zkoušky. Podobně se stará o reprízy: pravidelně a většinou neohlášeně je navštěvuje, po představení dává hercům připomínky hromadně i individuálně, hlídá, zda se inscenace neposunula od svého původního tvaru někam jinam. Tato péče oprávněně vychází i z faktu, že herectví „jeho“ herců nebývá pevně fixované, ale ve větší či menší míře variuje svůj výchozí tvar v rámci repríz, nebo se nechává nežádoucím způsobem strhnout publikem, „srandou“, improvizací, která jde proti režijnímu záměru.

---

<sup>167</sup> KRÁL, Karel. Kýč a umění. *Svět a divadlo* 7, 1996, č. 1, s. 28-43.

<sup>168</sup> BORNA, Jan - ČERNÁ, Kamila - KRÁL, Karel (rozmlouvali). U Bornů v kuchyni. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 2, s. 72.

#### 4.2.5. Komunikace s dětským i dospělým publikem a fenomén rodinného divadla

Při přípravě inscenace pro děti, ve chvíli, kdy už Borna pracuje s herci na scénické podobě textu, hry, tématu zvoleném na základě sdělitelné zkušenosti, nerozlišuje, zda režíruje pro dospělé či děti. Metoda práce zůstává stejná, ohled je brán pouze na to, aby způsob vyjadřování a komunikace děti nepodceňoval jako hloupoučké, nechápavé, se kterými je nutno pracovat shovívavě. Zároveň se snaží o maximální pravdivost veškerého dění na jevišti ve všech složkách. Dětské publikum je totiž v reakci velmi upřímné. Na rozdíl od dospělých nejsou děti zatíženy vzděláním, snobismem či všeobecným vkusem.

Příčinu vzniku a rozvoje tzv. rodinného divadla v rámci Bornovy tvorby spatřuji v tom, že dospělý doprovod dětí se uvolní ve vnímání divadelního zážitku právě díky dětské otevřenosti, senzitivnosti a hravosti. Tuto skutečnost si Borna dobře uvědomuje a již v raných pracích pro děti nalezneme narážky nebo kratší pasáže, jejichž sdělení je cílené k dospělému, rodičovskému publiku. Cesta k rodinnému divadlu začíná od nuly u *Her pro děti a s dětmi*, kam neměli dospělí či rodiče přístup vůbec, aby byl dětem uchráněn magický zážitek světa, do kterého je herci poslepu přivedou a pak z něj zase poslepu odvedou. Plně se fenomén rodinných představení rozvinul až u inscenace *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka*, kde je přímo jedna z linií určena dospělým. Linie příběhu o ztraceném chlapci, zasazená do 60. let, má pro dospělé silnou a přitom nenásilnou nostalgii. V *Myšce z břicha* zase otevřel velmi palčivé téma, totiž co se děje u maminky v břiše, a jak se děti dostávají na svět. Není náhodou, že při odpoledních představeních této inscenace v hledišti sedí nejen děti s rodiči, ale i mladé páry v očekávání nebo výpravy těhotných maminek. Do Divadla v Dlouhé se dokonce dostala i informace o tom, že jistá poradna pro nastávající maminky posílá na toto představení své klientky organizovaně. Nicméně úvaze o terapeutické funkci inscenace se zde raději vyhnu. Jisté je, že atraktivita Bornových inscenací pro děti se dotýká i dospělého publika, sám Borna si tento fakt vysvětluje následovně: „*V dnešní zvláštní době je to, co vnímají děti, pro spoustu dospělých přitažlivé, protože tomu taky obyčejně rozumějí. Přicházejí na něco, co je nekomplikované, co je nedrásá a nedeprimuje. A zřejmě si v dětském světě dokážou lehce představit hravost, kterou v dospělosti ztrácejí.*“<sup>169</sup> Dětský svět Jana Borny je tedy svým způsobem osvobozující i pro nedětské publikum.

---

<sup>169</sup> MACHALICKÁ, Jana. Žiju teď šťastné období (rozhovor s J. Bornou). *Lidové noviny* 23. 10. 2008, roč. 21, č. 50, s. 4.

Absence kritiky do jisté míry osvobozuje samotné tvůrce v rámci divadelní komunikace s dětmi: „...jsme osvobozeni od toho, že nám nějaký kritik bude říkat, kde jsme měli víc zhasnout a kde rozsvítit.“<sup>170</sup>

V divadle pro dospělé si Borna velmi často volil náměty absurdní či surreální poetiky (Slawomir Mrožek, Alfred Jarry, Boris Vian, mikrodramata Pierra Henri Camiho, hříčky Jacquesa Préverta). Už zde je u něj zakořeněn silný vztah k nonsensu, nonsensové poezii, která se často objevuje i v inscenacích pro děti (Jan Vodňanský, Pavel Šrut, Jiří Weinberger, Christian Morgenstern, Miloš Macourek). Borna však necítí nonsensovou poezii pouze jako cestu k dětské hravosti, dětskému žvatlání nesmyslů, je to pro něj velmi dospělý pocit, cesta nesmyslu k objevu smyslu. Na srážce zdánlivých banalit nebo k sobě nepadnoucích věcí si uvědomuje významy nezátížené konstrukcí: „*Já mám strašně rád umění, které je schopné zjednodušit... Pro děti, když to řeknu blbě, vlastně dělám rád, protože mě samotného to osvobozuje od filozofických konstrukcí. Když jsem začínal, tak jsem měl velké sklony k duchamornému mudrování. A toho mě divadlo pro děti zbavuje.*“<sup>171</sup> Poetiku nonsensu pro svoji divadelní tvorbu pro děti objevil přirozeně díky vztahu k poetikám pracujícím s realitou jiným než kauzálním způsobem. Kvalitní nonsensová poezie je pro děti přirozenou cestou ke svobodné imaginaci, pokud jí podpoří ještě vizuální, výtvarný zážitek tak, jak s ním nakládá Borna, je legitimnost jejího využití v divadle pro děti oprávněná. To je případ inscenací *Hry pro děti a s dětmi*, *To je nápad!*, *Kdyby prase mělo křídla*.

Podstatným rysem Bornovy poetiky je humor, a to jak v tvorbě pro děti, tak pro dospělé. Očistná síla smíchu je v Bornových inscenacích vlastně prostředkem ke katarzi, humor Borna cítí jako komplexní pohled na věc: „*Čím jsem starší, čím je život míň a míň jednoduchý, tak mám radši, když se někomu podaří zachytit něco podstatného humorem. ... Za talent všech talentů považuji, když se někdo na svět, ve kterém se dějí šílené věci, dívá s humorem.*“<sup>172</sup>

Borna má schopnost vytvořit v inscenacích pro děti poetický svět, ve kterém umí sdělovat příběh obrazem, smysl nesmyslem, střídat křehké zážitky vážného zaujetí s legrací, to vše pravdivě a způsobem, který nečiní z dětí hloupoučké bytosti, ale rovné partnery pro hru.

---

<sup>170</sup> KOSTRHUNOVÁ, Alžběta. Rozhovor s hercem Martinem Matejkou. *Tvořivá dramatika* 19, 2008, č. 3, s. 43.

<sup>171</sup> BORNA, Jan - ČERNÁ, Kamila - KRÁL, Karel (rozmlouvali). U Bornů v kuchyni. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 2, s. 69.

<sup>172</sup> Tamtéž, s. 69.

#### 4.2.6. Kategorizace Bornovy tvorby pro děti

Možností, jak rozdělit, zpřehlednit a sledovat Bornovu divadelní tvorbu pro děti se nabízí několik. Kritéria můžeme zvolit místní, časová, dle divácké adresy či podle míry užití principu otevřené hry.

##### 1) Chronologicky a lokálně

Tato kategorie slučuje dvě hlediska – místo a čas. V Bornově tvorbě totiž nenajdeme inscenace, které by neodpovídaly zároveň oběma dvěma kritériím této kategorizace současně.

- I. HaDivadlo – *Hry pro děti a s dětmi* (1986)
- II. VČLD DRAK – *Zpívej, klaune...* (1988), *To je nápad!* (1990), *Kráska a zvíře* (1990)
- III. Dejvické divadlo – *To je nápad!* (1993), *Zpívej, klaune...* (1995)
- IV. Divadlo v Dlouhé – *Kdyby prase mělo křídla* (1996), *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka* (2000), *Myška z břicha* (2006), pro mládež ještě *Epochální výlet pana Broučka* (2001), *Komedie s čertem aneb Doktora Fausta do pekla vzetí* (2004)

##### 2) Podle různých kategorií diváků, pro které byly inscenace určeny

- I. Předškolní děti od 4 let – *Hry pro děti a s dětmi*, *Zpívej, klaune...*, *To je nápad!*, *Kdyby prase mělo křídla*, *Myška z břicha*
- II. Školáci od 6 let – *Kráska a zvíře*, *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka*
- III. Starší školáci od 10 let – *Epochální výlet pana Broučka*, *Komedie s čertem aneb Doktora Fausta do pekla vzetí*
- IV. Rodinná představení – v této kategorii se nacházejí i inscenace z předchozích kategorií: *Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka*, *Myška z břicha*, *Epochální výlet pana Broučka*, *Komedie s čertem aneb Doktora Fausta do pekla vzetí*

##### 3) Podle míry intenzity užití principu otevřené hry

- I. Otevřená hra s dětmi jako účastníky a aktéry představení, hra se přizpůsobuje reakcím dětí, které do značné míry určují její průběh, základem hry je osnova příběhu, inscenace vzniká na základě improvizací na téma, které se v průběhu zkoušení fixují. Důležitou podmínkou je nekukátkový prostor, zboření prostorové distance mezi jevištěm a hledištěm, které se stávají univerzálním prostorem pro hru. Dalším jednotícím hlediskem v této kategorii je zároveň autorská režie, režisér je hlavním



autorem scénáře spolu s celým tvůrčím kolektivem: *Hry pro děti a s dětmi, Zpívej, klaune..., To je nápad!*

- II. Otevřená hra je kombinována s uceleným divadelním tvarem vytvořeným na základě pevného dramatického textu, do kterého nemají děti přístup jako aktivní účastníci: *Kdyby prase mělo křídla, Myška z břicha.*
- III. Inscenace vystavěná převážně na principech klasického činoherního divadla, hraje se bez přímé divácké interakce na základě pevné inscenační stavby a dramatického textu, mnohdy s výraznými autorskými úpravami. Pokud jsou diváci do akce zapojováni, tak pouze ojediněle a jako „hra na hru“, při které naopak přicházejí herci mezi diváky. V této kategorii je podmínkou také kukátkový divadelní prostor: *Kráska a zvíře, Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka, Epochální výlet pana Broučka, Komedie s čertem aneb Doktora Fausta do pekla vzetí.*

## 5. Závěr

Ve své práci jsem se pokusila souhrnně zdokumentovat a zhodnotit divadelní tvorbu režiséra Jana Borny určenou dětem. Za bezmála třicetileté působení vytvořil Borna celkem 47 inscenací, z nichž 13 můžeme označit za inscenace určené dětem či mládeži. V kontextu jeho práce se jedná o realizace, které nejsou propojeny žádným režisérem deklarovaným metodologickým programem zaměřeným na děti či na vývoj inscenačního tvaru určeného dětem.

České divadelní prostředí dlouhodobě nedoceňuje význam divadla pro děti jako plnohodnotné součásti divadelní produkce, která může představovat ideální vstup dítěte do světa umění. Divadlo pro děti většinou stojí mimo okruh seriózního zájmu odborné veřejnosti, což dokladuje i uvedený výčet periodik, která se tomuto oboru alespoň částečně věnují. Přitom profesionální i amatérská divadelní produkce určená dětem je u nás hojná, ačkoliv na různých úrovních objektivní kvality.

Analyzované inscenace reprezentují vývoj Bornova přístupu k dětskému divákovi od koncentrace na bourání a nastolování estetické distance a uvědomování si faktu iluzivnosti divadla, přes aplikované principy otevřené hry až ke vzniku fenoménu rodinného divadla. Specifičnost jeho práce spatřuji v kvalitním dramaturgickém výběru a autorském zpracování tématu, v pestrosti vyjadřovacích prostředků, důrazu na výtvarnou stránku, která podněcuje dětskou fantazii a je schopna tvořit a plnohodnotně uplatňovat jevištní metaforu, v nekonvenčním přístupu k hercům jako významným spoluautorům inscenace metodou kolektivní hravosti, která se nutně odráží v lehkosti divadelního vyjádření a konečně ve schopnosti nepodbízivě komunikovat s dítětem na stejné úrovni jako s dospělým divákem.

Rozbory se nevyhýbají ani problematickým místům inscenací, které jsou spojeny s nadužíváním hudebních a písňových částí, jež občas narušují kompaktnost celku, nedostatečným korigováním práce se světlem a zvukem, s temporytmem nebo s nepatřičnou rozbujelostí hereckých akcí, která je dána nedirektivním přístupem režiséra.

Tato práce je prvním rozsáhlejším pokusem o komplexní odborný pohled na část inscenačního díla Jana Borny. Jeho tvorba pro děti je v lokální produkci nepřehlédnutelná a představuje kultivovaný způsob rodinné zábavy. Nejpersvědčivějším důkazem, který ovšem nelze zprostředkovat teatrologickým výzkumem, je zaujetí zážitkem, hrou a magií Bornova divadelního světa, v němž nacházejí trvalé zalíbení děti i dospělí.

## 6. Použitá literatura a prameny

### 6.1. Článeková bibliografie

BACHORÍKOVÁ, Ivana. Loutkáři nezklamou. *Telegraf* 13. 8. 1992, roč. 1, č. 189, s. 13.

BAROCHOVÁ, Věra. Dračí pohádka v Divadle K. *Občanský deník* 11.5. 1991, roč. 2, č. 109, s. 5.

BERKOVÁ, Alexandra. Myška z břicha, anebo: pojď sem, dítě. *Divadelní noviny* 15, 2006, č. 6, s. 3.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Pitínského pěkné polní polibky. *Rovnost*, 1995, roč. 5, č. 279, s. 13.

BOKOVÁ, Marie. Myška má poezii i humor. *Lidové noviny* 25.1. 2006, roč. 19, č. 21, s. 22.

BORNA Jan - ŠTĚPÁNOVÁ, Karola (rozmlouvala). O světě vypovídají detaily (s divadelním režisérem Janem Bornou hovoří Karola Štěpánová). *Revolver Revue*, 2005, č. 58, s. 120-132.

BORNA, Jan - ČERNÁ, Kamila - KRÁL, Karel (rozmlouvali). U Bornů v kuchyni. *Svět a divadlo* 21, 2010, č. 2, s. 64-72.

BORNA, Jan - ROLEČKOVÁ, EVA (rozmlouvala). Loutka není cíl. *Československý loutkář* 41, 1991, č. 5, s. 108-109.

BORNA, Jan. Mimoň mých snů a přání. *Divadelní noviny* 15, 2006, č. 15, s. 9.

BORNA, Jan. Ve zkušebně. *Reflex* 17, 2006, č. 3, s. 54.

CÍSAŘ, Jan. Dva komedianti mezi nebem a zemí. *Československý loutkář* 40, 1990, č. 9, s. 200-201.

CÍSAŘ, Jan. Lidé loutky symboly. *Československý loutkář* 41, 1991, č. 5, s. 102-104.

ČERNÁ, Kamila. Nenásilná výchova muzikálem. *Divadelní noviny* 15, 2006, č. 4, s. 6.

ČERNÝ, Ondřej. Sen o andělovi. *Svět a divadlo* 6, 1995, č. 4, s. 61-68.

DRAKOVINY, *Divadlo DRAK, Hradec Králové*, září 2008, roč. 3, č. 10.

DUŠEK, Jaroslav - ŠKORPIL, Jakub (autor záznamu rozhovoru). Jdu životem metodou pokusů a omylů. *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 7, s. 8-9.

ERML, Richard. Divadlo v Dlouhé: Myška z břicha. *Reflex* 17, 2006, č. 16, s. 63.

ERML, Richard. Jak se rodiče s dětmi ztratili. *Mladá fronta Dnes* 7. 3. 2000, roč. 11, č. 56, s. 23.

FOJTÍKOVÁ, Jitka. Minirecenze. *Čtvrtletník DDD*, 2000, roč. 2000, č. letník 2000, nestránkováno.

FRANCKOVÁ, Ilona. Aškenazy se neztratil. Dětská vánoční povídka v retro stylu šedesátých let. *Hospodářské noviny* 8. 3. 2000, roč. 44, č. 48, s. 7.

GEROVÁ, Irena. Hadi – jak je máme rádi. *Svobodné slovo* 9. 12. 1986, s. 10.

HADRAVA, Petr. Zelená má zelenou. *PROgram*, 1992, roč. 2, č. 39, s. 51.

HAVLÍKOVÁ, Irena. Antologie lidského bláznovství. *Rovnost*, 1994, roč. 4, č. 38, s. 6.

HOLÝ, Josef. Divadlo vzruchu a vášně. *Rudé právo* 3.1. 1991, roč. 1, č. 2, s. 4.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Cirkusová manéž jako svět. *Lidové noviny* 3. 4. 1996, roč. 9, č. 80, s. 11.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Divadlo v Zelené aneb Hra školou, *Svět a divadlo* 6, 1995, č. 4, s. 90-100.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Hra s donem Quijotem. *Lidové noviny* 1. 4. 1994, roč. 7, č. 77, s. 9.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Pitínského balada. *Lidové noviny* 16. 5. 1995, roč. 8, č. 113, s. 20.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Vánoční příběh diváky potěší i rozesměje. *Lidové noviny* 3. 3. 2000, roč. 13, č. 53, s. 21.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Zpívání kol prasete. *Lidové noviny* 27. 9. 1994, roč. 7, č. 227, s. 7.

HRABÁK, Martin. Mysteria buffa Vladimíra Marka. *Český deník*, 23. 4. 1992, s. 7.

HRABÁK, Martin. Nové divadlo na mapě Prahy. *Mladá fronta Dnes* 31. 10. 1992, roč. 1, č. 54, s. 13.

HRBOTICKÝ, Saša. Ludvík Aškenazy by se určitě nezlobil. *Haló noviny* 7. 3. 2000, s. 9.

HRDINOVÁ, Radmila. Poetické retro navrácí Prahu 60. Let. *Právo* 13. 4. 2000, roč. 10, č. 88, s. 13.

hul [HULEC, Vladimír]. Dvoustý let prasete. *Divadelní noviny* 15, 2006, č. 1, s. 2.

HULEC, Vladimír. Divadlo jako sen. *Večerník Praha*, 1995, roč. 5, č. 94, s. 4.

HULEC, Vladimír. Malí velcí klauni. *Divadelní noviny* 5, 1996, č. 3, s. 5.

HULEC, Vladimír. Můj tip. *Divadelní noviny* 6, 1997, č. 1, s. 1.

HULEC, Vladimír. Opuštěné slovo. *Večerník Praha* 27. 9. 1995, roč. 5, č. 188, s. 4.

JENÍKOVÁ, Eva. Kde má Štědrý den i kůň. *Zemské noviny* 3. 3. 2000, roč. 10, č. 53, s. 10.

JUST, Vladimír. Kámen nevnučuje nám svou hudbu: Úvahy postdivadelní. *Literární noviny* 11, 2000, č. 23, s. 15.

JUST, Vladimír. Nové paradigma Matěje Broučka: Úvahy postdivadelní, *Literární noviny* 12, 2001, č. 9, s. 12.

JUST, Vladimír. Šrámkův Písek čtvrtstoletý. *Amatérská scéna* 19 (Ochotnické divadlo 29), 1982, č. 9, , s. 2-5.

KERBR, Jan. Divadelní glosář prosinec. *Divadelní noviny* 6, 1997, č. 2, s. 5.

KLÍMA, Miroslav. Postavení divadla pro mladé publikum ve vyšším a vysokoškolském vzdělání v Čechách (předneseno v rámci Pražského Quadriennale, semináře ASSITEJ v r. 1999), URL <<http://host.divadlo.cz/art/clanek-tisk.asp?id=5107>>.

KÖNIGSMARK, Václav. Programy a jejich křižovatky. *Československý loutkář* 42, 1993, č. 4, s. 76-78.

KOSTRHUNOVÁ, Alžběta. Divadlo v Dlouhé dětem. *Tvořivá dramatika* 19, 2008, č. 3, s. 33-41.

KOSTRHUNOVÁ, Alžběta. Rozhovor s hercem Martinem Matejkou. *Tvořivá dramatika* 19, 2008, č. 3, s. 42-43.

KRÁL, Karel. Kýč a umění. *Svět a divadlo* 7, 1996, č. 1, s. 28-43.

KŘÍŽ, Jiří P. Vlastovky pro děti. Divadelní glosář. *Hospodářské noviny* 17. 1. 1997, s. 12.

- KŘÍŽ, Jiří. Dosáhnout k poezii. *Brněnský večerník* 1. 10. 1986, s. 4.
- KŘÍŽ, Jiří. HaDivadlo tvrdí novou linii. *Brněnský večerník* 6. 6. 1986.
- KŘÍŽ, Jiří. Než přišla Myška na dvorek našeho světa. *Právo* 28. 1. 2006, roč. 16, č. 24, s. 20.
- KUBÍČKOVÁ, Blanka. Nevídané: nové divadlo!. *Mladý svět* 34, 1992, č. 44, s. 58.
- KULOVÁ, Eva. Člověk může mít strach, ale nesmí se bát (rozhovor s J. Vondráčkem). *Divadelní noviny* 4, 1995, č. 22, s. 10.
- KUNSCHOVÁ, Jaroslava: Dospělý dětský svět. Mosty. *Československý týždenník* 9, 2000, č. 11, s. 12.
- LANGÁŠEK, Miroslav. Kam Karkulko, malá, kam: Mateřinka 95. *Loutkář* 45, 1995, č. 8-9, s. 172-177.
- MACHALICKÁ, Jana. Likvidace čápů a vran. *Lidové noviny* 19. 1. 2006, roč. 19, č. 16, s. 18.
- MACHALICKÁ, Jana. Žiju teď šťastné období (rozhovor s J. Bornou). *Lidové noviny* 23. 10. 2008, roč. 21, č. 50, s. 4.
- PATKOVÁ, Kamila. Třikrát z Dlouhé. *Svět a divadlo* 11, 2000, č. 5, s. 40-50.
- PATKOVÁ, Kamila. Zpívej, klaune... . *Týden* 3, 1996, č. 2, s. 59.
- PAVELKA, Zdenko. Bornův doktorát. *Tvorba*, 1991, č. 3, s. 18.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Kam za divadlem. *Přehled kulturních pořadů v Praze*, 2000, č. 2, s. 15.
- PAVLOVSKÝ, Petr. The Fifth Flew Over the Puppet Players' Net. *Loutkář* 45, 1995, č. 12, s. 279-281.
- PILÁTOVÁ, Jana. Dle světa nesud' mne. *Divadelní noviny* 4, 1995, č. 14, s. 5.
- PILÁTOVÁ, Jana. Don Quijote v Dejvickém divadle. *Loutkář* 44, 1994, č. 7, s. 153.
- PILÁTOVÁ, Jana. Stránky pro: O Dejvickém divadle. *Loutkář* 46, 1996, č. 2, s. 34-39.
- PILÁTOVÁ, Jana. Zpráva o Dejvickém divadle, *Divadelní noviny* 3, 1994, č. 4, s. 6.

POKORNÁ, Terezie. Mysteria Buffa aneb Bohatství chudoby. *Literární noviny* 2, 1991, č. 8, s. 7.

POKORNÝ, Jaroslav. „Snažím se dělat dobré rodinné divadlo,“ říká režisér Jan Borna [online]. URL: <<http://www.scena.cz/index.php?o=1&d=1&r=3&c=3686>>.

REJŽEK, Jan. Z Rejžkova deníčku. *Metro* 20. 4. 2000, s. 6.

RESLOVÁ, Marie. Jak jsme se našli. *Loutkář* 50, 2000, č. 2, s. 67.

RESLOVÁ, Marie. Když prase dostane křídla. *Lidové noviny* 15. 1. 1997, roč. 10, č. 12, s. 11.

RICHTER, Luděk. Druhy komunikace. *Divadlo pro děti*, jaro 2006, nestránkováno.

RICHTER, Luděk. Heslo: Divadlo v Dlouhé. *Divadlo pro děti*, jaro 2007, nestránkováno.

RICHTER, Luděk. Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka. *Tvořivá dramatika* 19, 2008, č. 3, s. 49-50.

SKOUMAL, Petr - SOPROVÁ, Jana (rozmlouvala). Kdyby prase mělo křídla. Nechceme udělat konzervu, která bude pořád stejná. *Večerník Praha* 13. 12. 1996, s. 21.

SOPROVÁ, Jana. Cesta do země fantazie. *Večerník Praha* 3. 1. 1997, s. 21.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Dejvické divadlo v Zelené nám všem. *Lidové noviny* 1. 3. 1994, s. 12.

STEHLÍKOVÁ, Eva. V letošním roce. *PROgram* 4. 11. 1993, s. 52.

STROTZER, Milan. Ivana Veltrubská a divadlo očima dětí. *Amatérská scéna* 45, 2008, č. 4, s. 7.

SUKOVÁ, Eva. Dejvické divadlo. *Divadelní noviny* 1, 1992, č. 4., s. 2.

SVOBODOVÁ, Gabriela. Dejvické divadlo uvádí i Quijota. *Rudé Právo* 11. 4. 1994, s. 7.

ŠKORPIL, Jakub. Ztracen v sladkých šedesátých. *Divadelní noviny* 9, 2000, č. 7, s. 4.

ŠLERKA, Josef. Nonsense je hodně dospělý pocit. Rozhovor s Jiřím Weinbergerem a Janem Bornou. *Plav*, 2008, č. 5, s. 2–4.

ŠMEJKALOVÁ, Jiřina. Hraní o hraní. *Tvorba*, 8. 4. 1987.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. Divadlo pro děti je plné hudby a humoru, *Týdeník Rozhlas* 16, 2006, č. 8.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava. Raduju se z toho, na co dosáhnu (rozhovor s J. Bornou). *Týdeník Rozhlas* 19, 2009, č. 9, s. 12-14.

ŠTĚPÁNOVÁ, Karola. Hra je základem divadla (rozhovor s J. Bornou), *Lidové noviny* 18.3. 1994, s. 9.

TESAŘ, Pavel-HERBRYCHOVÁ, Helena (rozmlouvala). Jak jsem si nadělil, Pavel Tesař je ztraceným Pavlíkem. *Týdeník Televize*, 2002, č. 52, s. 48.

TESAŘ, Pavel-KERBR, Jan (rozmlouval). Když přijdou syčáci, tak je to těžké. *Divadelní noviny* 9, 2000, č. 11, s. 8-9.

TICHÝ, Zdeněk A. Mateřinka 01 aneb Tam, kde sloni létají, *Loutkář* 51, 2001, č. 4, s. 158-160.

TICHÝ, Zdeněk A. Skoumalovo prase létá v divadle. *Mladá fronta Dnes* 17. 12. 1996, s. 19.

TICHÝ, Zdeněk Antonín. Don Quijote zdlouhavý, hravý i dravý. *Mladá fronta Dnes* 2.4. 1994, s. 11.

TICHÝ, Zdeněk Antonín. Soubor, který se chce vyhýbat lákavým léčkám (rozhovor s J. Bornou). *Mladá fronta Dnes*, 19. 3. 1994, s. 11.

TICHÝ, Zdeněk Antonín. U 22 startuje. *Lidové noviny*, 21. 3. 1992, s. 5.

TUČKOVÁ, Dana. Několik nesourodých poznámek k inscenaci Ubu spoutaný, *Bulletin AMD*, vydáno k pracovnímu setkání mladých divadelníků v Hradci Králové (27.-29.11.1987) pořádaném ÚV SSM, 1987, č. 2, s. 56-58.

UHER, Pavel. Je Miška myška...? *Loutkář* 56, 2006, č. 1, s. 23.

VYBÍRAL, Zbyněk. Dívák řádl, herec trpěl. *Rovnost* 4. 10. 1986, s. 5.

VYBÍRAL, Zbyněk. Lišák se ptá..., *Rovnost* 19. 6. 1986.

WOLFOVÁ, Pavlína. Těsně před smrtí budu nejvtipnější (rozhovor s J. Bornou), *Reflex*, 2009, č. 5, s. 54-57.



ZAJÍC, Vladimír. 3x žertěři a kejklíři, *Pochodeň* 2. 2. 1990, s. 5.

ZÁVODSKÝ, Aleš. Dospělým vstup zakázán. *Mladá fronta Dnes* 29. 12. 1986.

## 6.2. Literatura

ARNAUTOVA, Petra. *Dejvické divadlo 1992 – 1996 a soubor v čele s Janem Bornou*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Kabinet divadelních studií při semináři estetiky, Divadelní věda, 2008, 54 s.

AŠKENAZY, Ludvík. *Malá vánoční povídka*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1966.

BORNA, Jan. *Krajina nad parapetem*. Praha: Dybbuk, 2008.

BORNA, Jan. *Malé prosby*. Brno: Větrné mlýny, 2005.

BORNA, Jan. *Na dosah*. Praha: Dybbuk, 2011.

BORNA, Jan. *Veselá čekárna*. Brno: Větrné mlýny, 2006.

CÍSAŘ, Jan (vedoucí autorského kolektivu). *Cesty českého amatérského divadla*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998.

ČECHOVÁ, Ivana. *Jaroslav Dušek – nenucený výsek*. Praha: Kalich, 2004.

ČEPORANOVÁ, Drahomíra. *Cesty českého divadla pro děti a mládež*. Praha : Divadelní ústav, 1970, 345 l.

ČEPORANOVÁ, Drahomíra. Činoherní divadlo od vzniku Československa do počátku hospodářské krize (1918-1929). Část o divadle pro děti a mládež. In *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1983, s. 187-190.

ČEPORANOVÁ, Drahomíra. Činoherní divadlo v letech zápasu proti fašismu (1929-1939). Část o divadle pro děti a mládež. In *Dějiny českého divadla IV*. Praha: Academia, 1983, s. 414-424.

ČEPORANOVÁ, Drahomíra. Divadelní tvorba pro děti a mládež (1885-1918). In *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia, 1977, s. 473-481.

ČEPORANOVÁ, Drahomíra. *Divadelní tvorba pro děti v zrcadle kritiky*. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1972, 62 s.

- ČEPORANOVÁ, Drahomíra. Ochotnické divadlo (1848-1886) Část o divadle pro děti a mládež. In *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia, 1977, s.190-191.
- DRAK. Hradec Králové: Východočeské loutkové divadlo DRAK, 1988.
- GOLDFLAM, Arnošt. *Doma u Hitlerů*. Brno: Větrné mlýny, 2007.
- HORÁNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- IRVING, Vancouver. *Little Stories About a Great Master aneb Mistr & Mamlas* (facsimile samizdatového vydání). Brno: Větrné mlýny, 2008.
- JEŽKOVÁ, Adéla. *Dejvické Divadlo: Proměny inscenační poetiky pražské komorní činoherní scény (1992-2007)*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2010.
- KOSTRHUNOVÁ, Alžběta. *Divadlo v Dlouhé dětem*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra výchovné dramatiky, 2008.
- LEHENOVÁ, Tatjana. *Je Miška myška? Příhody celkom skvelej rodiny*. Bratislava: NOI, 1991.
- MACHKOVÁ, Eva. *Mezi skutečností a snem*. Ostrava: Krajský dům pionýrů a mládeže, 1988.
- MLEJNEK, Josef. *Děti v divadle*. Praha a Krajské kulturní středisko Hradec Králové: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1986.
- MORGENSTERN, Christian. *Šibeniční písně*. Přel. Josef Hiršal. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- MORGENSTERN, Christian. *Všelijaká zvířata pro kluky i děvčata*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1959.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri: Národní divadlo, 2004.
- RICHTER, Luděk. *O divadle (nejen) pro děti*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2006.
- SEKORA, Ondřej. *Kronika města Kocourkova*. Praha: Albatros, 1985.

SKOUMAL, Petr. *Když tygr jede do Paříže*. Praha: Mladá fronta, 2006.

SOKOL, František. *Estetická výchova, dětské publikum a loutkové divadlo*. Praha: AMU, 1982.

SUKOVÁ, Eva - TOMEŠOVÁ, Andrea (red.). *Dejvické divadlo – deset let*. Praha: Dejvické divadlo, 2002.

ŠKORPIL, Jakub. Vizita Praha let osmdesátých aneb Ztracení tvaru a formy. In *Divadla svítící do tmy II*. Eds. Lenka Lázňovská, Vítězslava Šrámková, František Zborník. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2007, s. 177-189.

ŠTĚPÁNOVÁ, Karola (red.). *Dlouhých deset let: Divadlo v Dlouhé: 1996 – 2006*. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2006.

URBANOVÁ, Alena. *Mýtus divadla pro děti*. Praha, Artama, 1993.

VELTRUBSKÁ, Ivana. *Dramatika pro děti, 8.díl - Divadlo očima dětí*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1994 .

VONDRÁČKOVÁ, Zora (red.). *DRAK 1991-2004*. Hradec Králové: Garamon s.r.o., 2004.

### 6.3. Prameny

*Hry pro děti a s dětmi* [VHS]. Uloženo v soukromém archivu Jana Borny.

*Jak jsem se ztratil aneb Malá vánoční povídka*. [DVD]. Uloženo v archivu Divadla v Dlouhé.

*Kdyby prase mělo křídla*. [DVD]. Uloženo v archivu Divadla v Dlouhé.

*Kráska a zvíře*. [VHS]. Uloženo v archivu Divadla DRAK.

*Myška z břicha*. [DVD]. Uloženo v archivu Divadla v Dlouhé.

*To je nápad!* [VHS]. Uloženo v archivu Divadla v Dlouhé.

*Všechny situace...* [VHS]. Uloženo v soukromém archivu Jana Borny.

*Zpívej, klaune...* [VHS]. Uloženo v archivu Divadla DRAK.

*Zpívej, klaune...* [VHS]. Uloženo v archivu Divadla v Dlouhé.

#### 6.4. Internetové odkazy

<http://host.divadlo.cz/assitej/default.asp>

<http://host.divadlo.cz/unima/default.asp>

[http://nezapomente.cz/zobraz/expo\\_86\\_den\\_ceskoslovenska](http://nezapomente.cz/zobraz/expo_86_den_ceskoslovenska)

<http://www.amaterskedivadlo.cz>

<http://www.czechlit.cz/autori/weinberger-jiri/>

<http://www.nipos-mk.cz>

<http://www.profiloutkari.org>

<http://www.scena.cz>

[www.ivanvyskocil.cz](http://www.ivanvyskocil.cz)

[www.nipos-mk.cz](http://www.nipos-mk.cz)

[www.petrmatasek.cz](http://www.petrmatasek.cz)

#### 6.5. Hudebniny

*Krátké písně z Dlouhé.* Praha, Divadlo v Dlouhé, 2001.

*Myška z břicha* [CD]. Praha: Divadlo v Dlouhé, 2008.

SKOUMAL, Petr. *Kdyby prase mělo křídla* [MC]. Praha: Bonton Music, 1991.